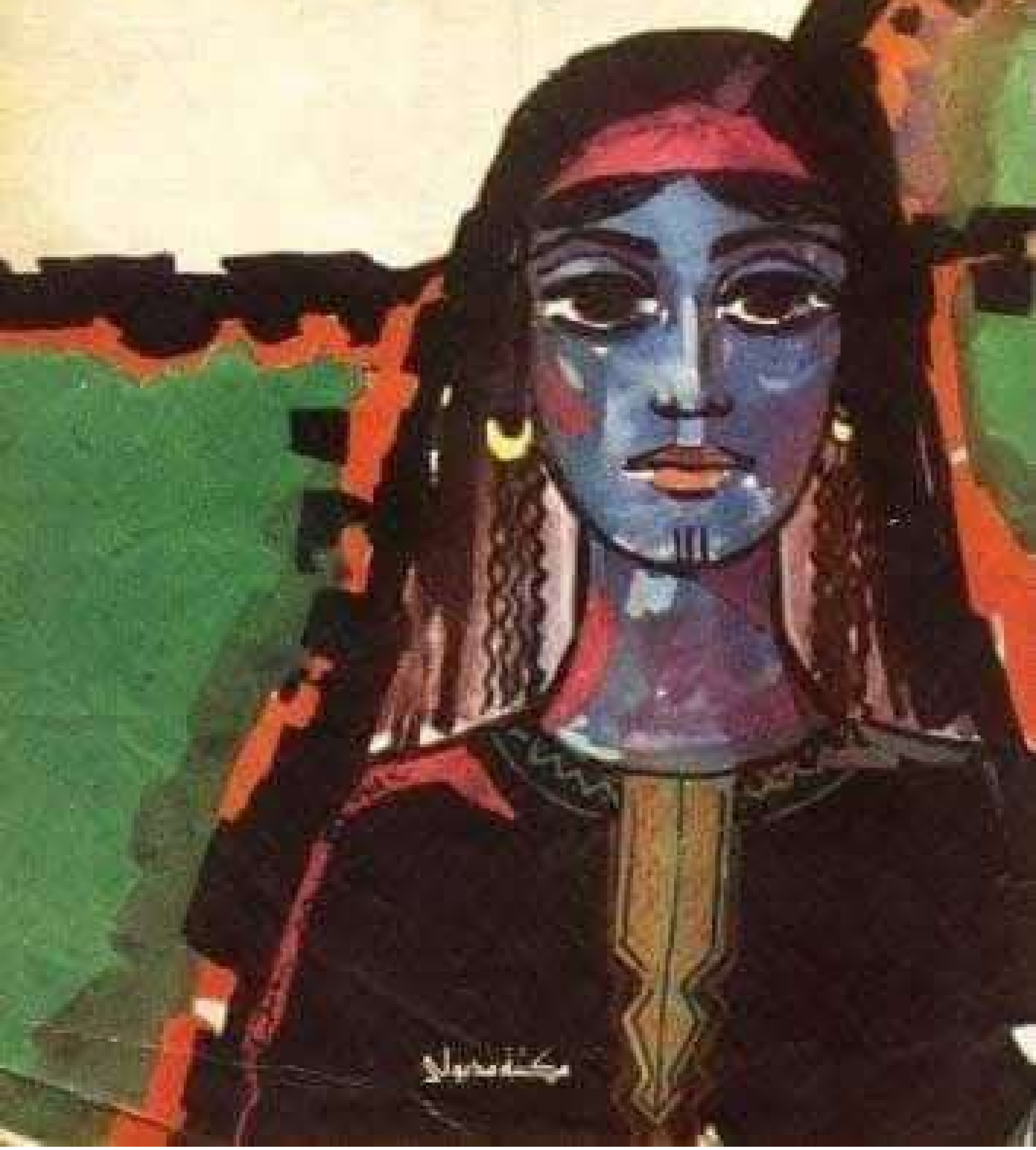
عصام الدين أبو العلا

مسرح نجيب سرور



مكتبة مدبولي

مسرح نجيب سرور
التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي

تأليف
د. عصام الدين أبو العلا

شكر وتقدير

يتقدم الباحث بجزيل الشكر والتقدير للأستاذين : الدكتور أحمد مرسي، وصفوت كمال لمعاونتهما في إمداده بكافة المعلومات الخاصة بمجال الأدب الشعبي وتوفير كافة المراجع اللازمة للدراسة النظرية.

كما يتقدم بالشكر والتقدير لأستاذين: الدكتور حمدي الجابري، والدكتور إبراهيم حماده لتشجيعهما على موضوع الدراسة ومناقشتهما المثمرة التي أفاد منها الباحث في مجال الدراسة التطبيقية.

تقديم

عندما تعرض الباحث لكتابة مقال نقدي لعرض مسرحية (منين أجيب ناس) – الذي أخرجه مراد منير على خشبة المسرح الحديث في العام الدراسي 84/ 1985 – استثارته تلك الفجوة الهائلة التي وجدها بين الأسس النقدية التي تعلمها – حتى ذلك الوقت – وبين جماليات العرض المسرحي، ويرجع ذلك أن نص المسرحية يفتقر إلى التقنية الجمالية التقليدية (من حدث مفرد أساسي واحد يتطور ليصل إلى لحظة التأزم فالذروة فالحل، وشخصيات ذات ملامح وأهداف درامية واضحة)، ورغم افتقار العمل إلى تلك التقنيات الجمالية التقليدية، إلا أن العمل قد حظي بنجاح جماهيري واسع النطاق. وقد دعت هذه المفارقة إلى قراءة الباحث لنص المسرحية حتى تأكد من أن هذا النجاح الجماهيري العريض، يعود في المقام الأول إلى جماليات النص غير التقليدية.

وبدراسة التقنية الجمالية للنص أدرك الباحث أن سر نجاح النص يعود إلى استخدام المؤلف لبعض أشكال الأدب الشعبي استخدامًا خاصًا. وقد وسع الباحث من دائرة الدراسة ليتأكد من صحة هذه النتيجة الأولية التي توصل إليها، وذلك بقراءة أعمال المؤلف كاملة – المنشورة وغير المنشورة– كما اطلع على أبحاث ومقالات غيره من الدارسين التي أشارت – بشكل عابر – إلى استخدام نجيب سرور لبعض أشكال الأدب الشعبي في مسرحه. ولم يجد الباحث دراسة نقدية واحدة تختص بدور هذه الأشكال في إطار التقنية العام لمسرح نجيب سرور.

وبهذا انحصرت دائرة الدراسة في تحديد هذه الأشكال المستلهمة من الأدب الشعبي في مسرح المؤلف، والبحث عن الدور الدرامي الذي تؤديه.

وعلى هذا الأساس تحددت إشكالية الدراسة في ثلاث نقاط، هي:

1- ما أشكال الأدب الشعبي المستخدمة في مسرح نجيب سرور؟

2- كيف تم استخدام هذه الأشكال؟

3- هل لهذه الأشكال وظائف درامية أم لا ؟

ولكي يهتدي الباحث إلى إجابات علمية لهذه التساؤلات الممثلة لإشكالية الدراسة، قسم دراسته إلى بابين:

الأول– يعرض فيه أشكال الأدب الشعبي المستخدمة في مسرح نجيب سرور، حيث يتعرض لطبيعة كل شكل من هذه الأشكال على حدة من حيث (ماهيته، والتقنية التي تحكمه، وأنواعه، ووظائفه).

الثاني– يقوم على دراسة كيفية استخدام هذه الأشكال التراثية في مسرح نجيب سرور، ومدى توظيفها دراميًا.

وقد قام هذا الباب على بحث ما تقدم من خلال أربعة نصوص فقط، هي:

(1) ياسين وبهية.

(2) آه يا ليل يا قمر.

(3) قولوا لعين الشمس.

(4) منين أجيب ناس.

وذلك لاحتوائها بشكل أساسي على أشكال من الأدب الشعبي، في حين أن بقية الأعمال لم تهتم اهتمامًا أساسيًا بأشكال هذا الأدب.

وقد تخصص هذا الباب بدراسة ثلاثة أشكال فقط، هي:

(المثل الشعبي) و (الأغنية الشعبية) و (الأسطورة)؛ ذلك أنها تمثل الجانب الأعظم من أشكال التعبير الشعبي المستخدمة في مسرح المؤلف.

هذا، وقد قابلت الباحث عدة عقبات – أثناء دراسته – أهمها:

(أ) أن المؤلف قد حاول تأليف بعض أغاني المشابهة للأغاني الشعبية، وبذلك اختلط الأمر على الباحث بين ما ألّفه نجيب سرور وما استقاه من الأدب الشعبي.

(ب) ندرة الكتب العربية المتخصصة في مجال الأدب الشعبي، واختلاف أصحابها في نفس الموضوع؛ كلٌ تبعًا للمدرسة التي ينتمي إليها.

وقد تغلب الباحث على العقبة الأولى، بأن قام بعملية توثيق للأغاني الشعبية المتواجدة في نصوص المؤلف – موضوع الدراسة –، وبها استطاع أن يحدد الأغاني الشعبية التي سيقوم بدراستها، واستبعد الأغاني المشكوك في نسبتها للأدب الشعبي.

كما تغلب الباحث على العقبة الثانية، بأن لجأ إلى المتخصصين أنفسهم في مجال الأدب الشعبي (من أساتذة: المعهد العالي للفنون الشعبية، والمركز القومي للفنون الشعبية)؛ لمعرفة بعض النواحي الخاصة، التي صعب عليه معرفتها من خلال الكتب المتخصصة في مجال الأدب الشعبي.

هذا، وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي في الباب الأول من الدراسة، كما استخدم المنهج التحليلي الى جانب طريقة التناص في تحليل النصوص المستلهمة من أشكال الأدب الشعبي في الباب الثاني.

الباب الأول
أشكال الأدب الشعبي
في
مسرح نجيب سرور

تمهيد

قبل أن نخوض في تحديد أشكال الأدب الشعبي المستخدمة في مسرح نجيب سرور، وقبل أن نعرض لكل أشكال من هذه الأشكال من حيث الماهية والتقنية والوظيفة – وجب علينا التعريف بعدة مصطلحات، هي:

أولا: التراث لغويًا.

ثانيًا: التراث الشعبي.

ثالثًا: الأدب الشعبي.

حتى يتعين لنا معرفة المجال المعرفي الذي نحن بصدد الخوض فيه.

أولاً: مفهوم كلمة (التراث) لغويًا:

تعني لفظة (تراث) في اللغة " ما خلفه الرجل لورثته، وأصله (ورث)، أو (وارث)، فأبدلت الواو تاء. فالتراث والإرث والورث مترادفة، هكذا قال ابن الإعرابي ومن بعده ابن سِيده. وقيل: (الورث) و(الميراث) في المال، و(الإرث) في الحسب؛ مما يشير إلى (الميراث الثقافي)؛ لأن الحسب هو مفاخر الآباء، وشرف الفعال التي يرثها الأبناء، ويتغنون بها [1]".

وعلى هذا فإن كلمة (تراث) في لغة العرب "تعني الميراث، وهو يشمل المال والأحساب" ....[2]. وعن تاريخ الكلمة فإن "أقدم النصوص التي وردت فيها كلمة (تراث) ما جاء في القرآن الكريم من سورة الفجر : "وتأكلون التراث أكلا لما". وقد ورد في الشعر القديم قول سعيد بن ناشب / وهو شاعر إسلامي:

فـإن تهـدموا بالغـدر داري فإنهـا تــراث كــريم لا يبــالي العواقبــا

وظلت كلمة (تراث) محدودة الاستعمال، تنوب عنها كلمة (ميراث) في كثير من الأمور، إلى أن أطل علينا هذا العصر الحديث، فوجدنا هذه الكلمة تشيع بشيوع الباحث عن الماضي: ماضي التاريخ، وماضي الحضارة، والفن والآداب، والعلم، والقصص، وكل ما يمت إلى القديم .."[3].

ثانيًا: مفهوم مصطلح (التراث الشعبي):

إن مصطلح (التراث الشعبي) "يطلق على جميع جوانب المأثورات الثقافية التي انتقلت شفاهة ..." ... [4]. وتتألف عناصر التراث الشعبي من "أساطير وملاحم وروايات وقصص وحكايات شعبية

ومراث وأغانٍ وحكم وأمثال شعبية" ... [5]. وعلى هذا فإن مصطلح (التراث الشعبي) يرادف "التراث الشفاهي أو الفن القولي، أو الفنون الكلامية ، أو الآداب والشفوية ... وهذا كله يعني كلما هو منقول شفاهة من المأثورات وأساطير والاحتفالات .... إلخ"[5]. أو هو "الأدب الشفاهي الذي يعنى ذلك الكيان المؤلف من التراث والتاريخ والأسطورة والقصص والحكايات التي تروى شفاهة وبشكل غير رسمي من جيل إلى جيل، والذي لا يكون مقتصرًا على المجتمعات غير المتأدبة أو السابقة على الأدب، بل يوجد أيضًا في الحضارات المتقدمة، ذات التاريخ القديم وذات التراث المكتوب" ...[6].

وللتراث الشعبي عدة خصائص أهمها:

1- أنه شفاهي.

2- يتسم بالعراقة.

3- يتصف بالواقعية.

4- هو نتاج للجماعة، أو يتسم بطابع الشعبية في الابتكار والانتشار، فلكل فرد من أفراد الجماعة إضافة تضاف لرصيد غيره أو تعديل لمعطيات إنتاج من سبقه.

5- يتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى ....[7].

ثالثًا: مصطلح (الأدب الشعبي):

من خلال التعريف السابق يتضح أن الأدب الشعبي فرع من فروع التراث الشعبي، الذي يعني بكافة الفنون القولية أو الكلامية، وعناصره هي بعض عناصر التراث الشعبي، مثل: الأساطير والملاحم والروايات والقصص والحكايات والمراثي والأغاني والحكم والأمثال، على أن تتسم هذه العناصر بخصائص التراث الشعبي من شفاهية وعراقة وواقعية وجماعية. أو كما يقول **(يعقوب جرم)**: "هو الأدب الصادق الذي يخرج من الروح الشاعرة في صورة كلمات. فهو ينبع من دافع طبيعي، ومن المشاعر الفطرية التي تعيش داخل الإنسان. والفرق بين الأدب الشعبي والأدب الفني، أن الأول ينبع من الروح الشاعرة الجماعية ، فيحين أن الأدب الفني ينبع من روح الفرد الشاعرة.

ولهذا فإن الأدب الفني يعرف مؤلفه ، أما الأدب الشعبي فلا يعرف له مؤلف؛ لنه حصيلة الجماعية" ... [8]. وبهذا يضيف **(جرم)** خاصيتين أخريين، هما: الفطرية والصدق .. وهناك عديد من الخصائص الفرعية يمكن إجمالها على النحو الآتي:

1- يحمل الأدب الشعبي طاقة متجددة، أي لا تثبت له صيغة محددة لذيوعه على ألسنة الجماعة.

2- له طابعه الخاص، لغة وتعبيرًا.

3- يعني بتشقيق المعاني من الكلمة الواحدة، كما يحدث في الموال.

4- للشعر الشعبي أوزانه الخاصة في فنونه الخاصة، وهذا ما ستضح لنا عند الحديث عن الأغنية الشعبية ... "[9].

هذا، عن بعض المصطلحات التي سيتكرر ذكرها طوال الباب الأول ... أما عن السبب الذي دعا الباحث لاختيار أشكال معينة من الأدب الشعبي – من أغانٍ وأمثال وأساطير – فمرده إلى أن هذه الأشكال – ذاتها – تمثل الجانب الأعظم لأشكال الأدب الشعبي المستخدمة في مسرح نجيب سرور.

الحواشي

1- د.أكرم ضياء العمري: التراث والمعاصرة، **كتاب الأمة،** رقم10 - ط2-(قطر: 1985)، ص25.

2- المرج ع السابق، ص26.

3- عبد السلام هارون: التراث العربي، **كتابك،** عدد 35، (القاهرة: دار المعارف، 1978)، ص4، ص5.

4- فوزي العنيتل: الفلوكلور ما هو: **دراسات في التراث الشعبي،** (القاهرة: دار النهضة العربية، 1977)، ص375.

5- السيد حافظ الأسود: التراث الشفاهي ودراسة الشخصية القومية، في مجلة : **عالم الفكر،** مج 6، العدد الأول.

6- المرجع السابق: ص273، ص274.

7- انظر: المرجع نفسه، ص274، ص275.

8- د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، (القاهرة: دار نهضة مصر، 1974)، ص 67.

9- انظر: د. كامل مصطفى الشيبي: الأدب الشعبي: مفهومه وخصائصه، في مجلة : **التراث الشعبي،** العدد الثالث، (العراق: وزارة الثقافة، 1985) ص9-22.

الفصل الأول
المثل الشعبي

يتمثل المثل الشعبي عن غيره من أشكال التعبير في الأدب الشعبي بأنه يعبر عن الأفكار الحقيقية والفلسفية ذات المنهج التجريبي لشعب من الشعوب، بينما نجد أن الأشكال الأخرى للأدب الشعبي تعبر عن الوجهة العاطفية لهذا الشعب [1].

وتنبع أهمية هذا الشكل الأدبي فيما يذهب إليه الدارسون إلى أن:

" الأمثال الشعبية قد تؤلف دستورًا اعتقاديًا، وقد تكون في الوقت نفسه نماذج لا بد من احتذائها في السلوك" ... [2].

وقد اهتم الدارسون بالأمثال الشعبية اهتمامًا ملحوظًا؛ فأخذوا يضعون الحدود التي تفصل بينها وبين الحكم وعلى أساس الدراسات التي قاموا بها، توصلوا إلى أن:

"الأمثال قصص من تجارب الناس بقيت لها بمنزلة عناوينها، وبقي مع هذه العناوين تلخيص لكل منها، فقل أن نجد مثلاً لا يحمل معه هذا الشرح الكاشف لمجرى أحداث القصة وما كان من أشخاصها، على حين أن الحكمة بقيت كما هي كلمة ليس معها هذا التفصيل الكاشف، ثم إن التجربة المثلية تجربة عامة، على حين أن التجربة الحكمية تكاد تكون خاصة، أعني أن المثل يمليه الخاص كما يمليه العام، والحكمة لا يمليها إلا الخاص في الغالب" ....[3].

وقد تعددت الدراسات المتخصصة التي تعني بالمثل الشعبي من ناحيتي المضمون الفكري والشكلل الفني؛ لدرجة تمكننا من وضع ملامح كل من المضمون والشكل على السواء. فيرى بعض الدارسين أن الأمثال الشعبية "هي تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية " ... [4].

بينما يرى فريق ثانٍ أن مضمون المثل الشعبي ما هو إلا .. "موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون في الامتداد الأيديولوجي السليم، ولكنها تحمل غبار التجارب الاجتماعية المادية، والمثل كتعبير: يصوغ الموقف المادي بلا وساطة نظرية" ... [5].

ويتفق الشيخ (جلال الحنفي) مع هذا الرأي في كتابه (الأمثال البغدادية) عند تعريفه للمثل، حيث يقول إن "الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدل على إصابة المحز وتطبيق المفصل. هذا من ناحية المعني، أما من ناحية المبني، فإن المثل الشرود يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة. والأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به

النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كله عن الوهم والخيال، ومن هنا تتميز الأمثال عن الأقاويل الشعرية" ... [6]. وعلى أساس هذا التعريف فإن مضمون المثل يتسم بـ:

1- أنه خلاصة تجربة أو محصول خبرات إنسانية.

2- ذو معنى هادف.

3- ينطبق معنى المثل على معاني التجارب المشابهة.

4- هو محصلة العلم والخبرة والحقائق الواقعية.

5- لا يستخدم مادته من الوهم أو الخيال.

ويضيف هذا التعريف أيضًا بعض ملامح الشكل في المثل الشعبي حيث يوجب فيه:

1- الإيجاز.

2- لطف التعبير وسهولته.

3- جمال البلاغة.

ويتفق الأستاذ (أحمد أمين) مع هذا الرأي في كتابه (قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية)، لكنه يضيف إلى معطيات التعريف السابق، فهو يرى أن : " الأمثال نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعني ولطف التشبيه وجودة الكناية. ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم. ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب"[7]. وتبدو إضافة الأستاذ (أحمد أمين) في عنصر شعبية المثل إضافة جليلة؛ إذ إن الأمثال الشعبية – كما يقول (فريد ريك زايلر) في كتابه (علم الأمثال الألمانية) – هي " القول الجاري على ألسنة الشعب، الذي يتميز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة" [8]. وعلى هذا يمكنا استخلاص خصائص المثل ... من خلال تعريف زايلر – على الوجه التالي:

1- يتسم بالذيوع والانتشار بين جموع الشعب.

2- يتصف بالطابع التعليمي.

3- ذو شكل أدبي مكتمل.

4- يسمو على أشكال التعبير المألوفة.

وسمة شعبية المثل لا اعتراض عليها من قبل الدراسين، وغير الدارسين. أما الطابع التعليمي فهو أمر يحتاج إلى نقاش، وهذا من وجهة نظر الباحث – فالمثل يصبح تعليميًا إذا ما استفاد الفرد منه قبل الخوض في تجربة ما، وأدرك نهاية هذه التجربة من خلال غيره، أو تأكدت له نهاية هذه التجربة من خلال غيره أو تأكدت له نهاية التجربة بشكل أو بآخر، فإن المثل يكون في هذه الحالة قد أفاد هذا الفرد وأقنعه بالعدول عن الخوض في هذه التجربة. أما إذا ما جرى المثل على لسان هذا الفرد بعد خوض التجربة، فإن طابع التعليمية ينتفي في هذه الحالة. وعن اكتمال الشكل الأدبي، فهو يعني أمرين:

الأول: يعني باتفاق كل من الشكل والمعني. والأمر الثاني: يعني باكتمال المعني في نطاق الشكل المطروح به المثل. وهذان الأمران جد مهمين لوجوب عملية تأثير المثل في سامعيه من وجهة نظر الباحث.

وأما سمو المثل الشعبي على أشكال التعبير المألوفة فيعني بقضية الشكل حيث يتميز المثل ببساطة التعبير وجمال البلاغة. ويتفق (كراب) مع (زايلر) في خاصية الطابع التعليمي للمثل؛ إذ يقول: "الخاصيتان الأساسيتان في المثل هما: الطابع التعليمي من حيث الموضوع والاختصار والتركيز من حيث الأسلوب " ... (9).

وهنا نلمح عند (كراب) خاصية جديدة للمثل من حيث الشكل، وهي ... (الاختصار والتركيز)، وهو الأمر الذي يساعد المستمع على استيعابه وحفظه فور استماعه للمثل . وعلى هذا فإن المثل "يعبر عن حقيقة عامة أو صدق عام. وبقدر ما تخفف الأمثال من الاتجاه الدعائي فإنها تحبذ أو تمدح الفضائل وتنوه بالمواقف من المشكلات والفكرة الغالبة هي بالطبع فكرة التحذير من الشطط"(10). وفكرة التحذير هذه التي تجعل من المثل مصدرًا للتعليم فهو يعرض نتائج خبرات مرت بها أجيال عديدة، ويضع أمام سامعيه نتائج هذه الخبرات حتى يتمثلونها في خبراتهم المماثلة التي يتعرضون لها. وعن مصادر المثل فإن الدراسات التي عنت بالأدب الشعبي عامة والأمثال الشعبية بخاصة قد توصلت إلى أن : " المثل الشعبي كالمثل الفصيح ينشأ نتيجة لتجارب إنسانية فردية أو جماعية قد تكون عميقة الجذور في شعب معين. وقد يكون المثل حديث التكوين، ولكنه انتشر سريعًا وبسهولة لأنه يمس جانبًا من شعور سامعيه، أو يضرب على وتر حساس في نفوسهم" ... (11) . وعلى هذا فإن عملية تأول المثل الشعبي تتم حين "يعيش المثل في الحياة وفي عالم الأدب، وذلك إذا كان للتجربة في نفوسنا مثل هذا الوثع، وإذا تحدثنا عنها بمثل هذه الطريقة"(12).

وهذا يعني اتفاق كل من تجربة المثل والتجارب التي تواجهها أفرد الشعب، حينها فقط يتم الاستعانة بالأمثال وبالتالي تداولها. وهناك شروط أخرى يجب أن تتوفر في المثل نفسه كي يكتب له حكم البقاء، وهي "الخبرة، والوعي والصدق، وحسن الأداء؛ لكي يجري على الألسنة، ويعيه الناس جيلاً بعد جيل يقضون به في أمورهم المشاكلة" [(13)]. ويرى (كراب) أن "الطابع التعليمي الأخلاقي هو السبب في ذيوع الأمثال في سائر الأنحاء" .. [(14)]. وبهذا يضيف سببًا آخر إلى الأسباب التي ذكرناها وعي تركيب مفردات الجملة وترتيبها في المثل الشعبي نجد:

1- تستخدم الألفاظ استخدامًا فنيًا يبتعد عن كل تحديد لغوي، وفي وسع هذه الألفاظ أن تربط بين الأفكار ربطًا قويًا متماسكًا.

2- لا تعرف الأمثال الشعبية التركيب الموحد الذي يعرض الفكرة عرضًا مسلسلاً، وإنما يقدم المثل لقطات من التجربة. ومن خلال هذه اللقطات تبرز المعني مثل:

وأنت مالك خليك في البر....

ما ينوب المخلص إلا تقطيع هدومه.

3- تتعرض بعض الأمثال لتركيب جمل متعارضة حيث تصور متناقضات الحياة مثل:

شاورهم واخلفوا شورهم

4- تعتمد بعض الأمثال على التكوين المنطقي الذي يربط السبب بالنتيجة، وهذه الأمثال تبتدئ بجملة فرعية بدايتها (اللي)، وجملة أخرى رئيسية مثل:

اللي له ضهر ما ينضربش على بطنه" ... [(15)].

5- أن الوزن والإيقاع منِ أنه أن يصنع الشكل المقفل، فما إن تنتهي العبارتان المتحدتان على وجه التقريب في الوزن والإيقاع حتى ينتهي المثل، مثل:

قصقصي طيرك ... ليلوف بغيرك.

6- ولبعض الأمثال طابع الحكاية، ومثل هذه الأمثال تستخدم كلمة (القول) على سبيل الحكاية، مثل:

ضربوا الأعور على عينه

قال خسرانه حسرانه

7- كثيرًا ما يحاول المثل الشعبي تجسيد الفكرة من خلال الصورة مثل:

لما يشبع الحمار بيعزق عليه

وهي حقيقة انتفى عنها طابع العمومية، واكتسب طابع التجريد وأًبحت مثلاً ... [16].

8- وهناك أمثال تنطوي على مقارنة، مثل:

احمر زي الورد" ... [17].

ومن شأن هذه المقارنة أ تقوي المعني وتبرزه. وهذا عن خصائص الشكل في المثل الشعبي، وهناك خصائص خاصة بالموضوع الذي يدور فيه المثل، يمكن إيجازها على النحو التالي:

1- "تقرير لحقيقة من الحقائق مثل:

لا شجرة ألا وهزها ريح" .... [18].

2- "اتصالها بطقوس معينة مثل:

آخر الطب الكي" ... [19].

3- أمثال تتضمن الإشارة إلى حرفة أو عادة أو معتقد مثل:

باب النجار مخلع" ... [20].

4- " أمثال تتضمن تقريرًا موجزًا لمبدأ قانوني مثل:

الجار أولى بالشفعة" .... [21].

5- " أمثال مرتبطة بالزراعة مثل:

البطيخة ما تكبرش إلا في غيطها" ....[22].

6- " أمثال مرتبطة بموقف معين مثل:

امشي شنة ولا تعدى قنا" [23].

ويرجع بعض الباحثين اختلاف الأسلوب في المثل الواحد لعدة أسباب منها " أن العقول الفردي هي التي صاغت المثال، وجمهرة الشعب العامة، هم الذين أذاعوا وروجوها وتواتروها، ولهذا السبب ظهرت التحويرات والتصرفات في أساليب الأمثال، وعلى حين أن هذه التحويرات لم تكن

متعمدة فيما يخص الحكايات الشعبية، بل كانت نتيجة لنسيان أو قصور في الذاكرة، فإن المثال تعرضت للتحويرات المفصودة، والتصرف فيها ... [24].

وعلى هذا فإن التحوير متعمد في قول المثل الشعبي دون غيره من أشكال التعبير في الأدب الشعبي التي يكون فيها هذا التحوير نتيجة للنسيان، إذن فهناك سبب على الأقل يبرر هذا القصد في التحوير. وهو ما يرجعه بعض الباحثين إلى أن:

" المثل هو خلاصة تجربة من التجارب يعبر به الإنسان عن تلك التجربة، وما أفاد منها وما قدر في نفسه من حكم عليها. والتجارب تعرض للناس كافة يستوي في ذلك عالمهم وجاهلهم، ونتيجة لتلك المشاركة الواسعة في التجارب، تختلف الأحكام أو تختلف الكلمات المعبرة وتلك التجارب، فالحكم على التجربة لا شك متأثر تأثيرًا خاصًا بالحكم عليها، فما تثيره التجربة في نفس إنسان تختلف شيئًا عما تثيره في نفس إنسان آخر، ثم إن صاحب التجربة الذي هو بصدد الحكم عليها يختلف قدرة، وأداء وشعورًا وإحساسًا" ... [25].

ويرجع الباحث أسباب هذا التغير في الأسلوب في المثل الواحد إلى عاملين أساسيين: أولهما: يعني باختلاف البيئة الجغرافية من منطقة إلى أخرى – في حدود البلد الواحد – وبالتالي اختلاف مفردات المادة في هذه البيئة عن مفردات البيئة الأخرى. وهذا ما يجعل البدو – في شمال سيناء التي تتميز بالجفاف – لا يستخدمون أمثلة تعني بالزراعة كما نجدها في الأماكن التي تشتهر بالزراعة في مصر. أي أن المثل الواحد تتغير مفرداته اللغوية تبعًا لمعطيات المكان المادية.

آخرهما: يعني بتغير بعض كمفردات نفس الرقعة الجغرافية نتيجة للتطور التاريخي، وهذا ما يبرر ضياع بعض الأمثلة من حافظة الشعب نتيجة لتغير الظروف التاريخية واختفاء أو تبدل بعض الحرف والآلات والمواد. وهذا قد يغير من مفردات المثل الشعبي الواحد بأن يضع مفردة لفظية تعني بمادة حديثة بدلا من مفردة قديمة طواها التقدم الإنساني.

وبهذا نكون قد عرضنا لبعض وجهات النظر التي تهتم بأسباب تغير أسلوب المثل الواحد. أو وجود المثل الواحد في أكثر من صياغة لغوية. وعن شعبية المثل، أو اتسامه بالشعبية يرى (كراب) أن "الطابع التعليمي – في المثل– الذي يكون مباشرًا في أغلب الحيان، فيدل على أن المثل ابتكار تصنعه العبقرية الشعبية" ... [26]. لكن الباحث يختلف مع كراب في هذا الصدد – طبقًا بتعريف الأدب الشعبي الذي ذكرناه آنفًا – فالطابع التعليمي تتميز به أغلب الآداب الرسمية المدونة، يكون

مباشرًا في بعض التيارات الأدبية الحديثة، ومع ذلك لا تعتبر مثل هذه الآداب شعبية. فسمة الشعبية تتأتى من ذيوع المثل وتداوله في مناطق مختلفة عبر أزمنة مختلفة.

يبقى بعد ذلك وظيفة المثل الشعبي، حيث يرى الدارسون أن الأمثال الشعبية "تقوم بوظيفة التبرير للعمل والمواقف، كما تقوم بوظيفة التقنين للرغبات والأعمال" ...[27].

أو " يعيش عليها الناس يتمثلونها فيما يعن لهم من تجارب مشابهة" ... [28].

وبهذا نرى أن وظيفة المثل الشعبي هي وظيفة عملية، حيث بتخذ الفرد من خبرات الماضي محكًا معرفيًا للتعامل مع معطيات الحاضر.

نماذج من أصول الأمثال الشعبية
المستخدمة في مسرح نجيب سرور

1- " الجعان يحلم برغيف العيش " ... [29].

2- " ياما في الحبس مظاليم " ... [30].

3- " يخلق من الشبه أربعين " ... [31].

4- " المال اللي يحتاجه بيت، يحرم على الجامع " ... [32].

5- " موت يا حمار لما يجليك العليق " ... [33].

6- " اتغدى بيه يقل ما يتعشى بيك " ... [34].

7- " ياما في الجراب يا حاوي " ... [35].

8- " السكوت علامة الرضا " ... [36].

9- " اللي اتجوز أمي أقولخ يا عمي " ... [37].

10- " إيه رماك على المر؟ قال اللي أمر منه " ... [38].

11- " البعيد عن العين، بعيد عن القلب" ... [39].

12- " يا داخل بين البصلة وقشرتها، ما ينوبك إلا صنتها" ... [40].

13- " الضرب في الميت حرام" ... [41].

14- "اللي مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين" ... [42].

15- " دخول الحمام مش زي خروجه" ... [43].

16- " أكفي القدرة على فمها، تطلع البينت لأمها" ... [44].

17- " عايزة جنازة ويشبع فيها لطم" ... [45].

18- "لسانك حصانك . إن صنته صانك، وإن هنته هانك" ... [46].

19- "صباح الخير يا جارين أنت في دارك وأنا في داري" ... [47].

20- " أردب ما هولك، ما تحضرك كيله ... تتعفر دقنك ...وتتعب في شيه" ... [48].

21- " أنا ومن بعدي الطوفان" ... [49].

22- " كلام الليل مدهون بزبدة، يطلع عليه النهار يسيح" ... [50].

23- " جبتك يا عبد المعين تعني، لقيتك يا عبد المعين عايز تتعان" ... [51].

24- " من بص لبلوة غيره، هانت عليه بلوته" ... [52].

25- " الفاضي يعمل قاضي" ... [53].

26- " يموت المعلم، هو بيتعلم" ... [54].

27- " اللقمة الهنية، تكفي ميه" ... [55].

الحواشي

1- انظر: محمد إبراهيم أبو سنة. فلسفة المثل الشعبي. **المكتبة الثقافية.** عدد 381 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984) ص10.

2- د. عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبي. (القاهرة: المركز الثقافي الجامعين 1980) ص119.

3- محمد قنديل البلقلي. الأمثال الشعبية. **كتابك.** عدد 44 (القاهرة: دار المعارف، 1978) ص6.

4- د. نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. (القاهرة: دار نهضة مصر، 1974) ص160.

5- محمد إبراهيم أبو سنة- مرجع سابق. ص11.

6- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص161.

7- المرجع السابق. ص162.

8- المرجع السابق. ص162.

9- ألكسندر هجرتي كراب. علم الفولكلور. ترجمة رشدي صالح. (القاهرة: دار الكتاب العربي) ص235.

10- ألكسندر هجرتي كراب. مرجع سابق. ص242.

11- محمد قنديل البقلي. مرجع سابق. ص9.

12- د. نبيلة إبراهيم- مرجع سابق. ص166.

13- محمد قنديل البقلي. مرجع سابق. ص4.

14- ألكسندر هجرتي كراب – مرجع سابق. ص236.

15- د. نبيلة إبراهيم – مرجع سابق. ص169.

16- المرجع السابق. ص118.

17- فوزي العنتيل – بين الفولكلور والثقافة الشعبية. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978) .ص 314.

18- المرجع السابق. ص311.

19- المرجع السابق. ص312.

20- المرجع السابق. ص315.

21- المرجع السابق. ص315.

22- المرجع السابق. ص313.

23- المرجع السابق. ص312.

24- ألكسندر هجرتي كراب. مرجع سابق. ص241.

25- محمد قنديل. مرجع سابق. ص7.

26- ألكسندر هجرتي كراب. مرجع سابق. ص236.

27- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص119.

28- محمد قنديل البقلي. مرجع سابق. ص8.

29- محمد صفوت. الأمثال الشعبية. (القاهرة: مكتبة مصر، 1978) ص29.

30- المرجع السابق. ص46.

31- المرجع السابق. ص46.

32- المرجع السابق. ص40.

33- المرجع السابق. ص34.

34- المرجع السابق. ص69.

35- المرجع السابق. ص82.

36- المرجع نفسه. ص14.

37- محمد إبراهيم أبو سنة. مرجع سابق. ص20.

38- محمد صفوت. مرجع سابق. ص10.

39- المرجع السابق. ص63.

40- المرجع السابق. ص53

41- المرجع السابق. ص48.

42- المرجع السابق. ص23.

43- المرجع السابق. ص30.

44- المرجع السابق. ص36.

45- نفسه المرجع. ص33.

46- المرجع السابق. ص19.

47- المرجع نفسه . ص56.

48- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص166.

49- محمد إبراهيم أبو سنة. مرجع سابق. ص82.

50- محمد صفوت. مرجع سابق. ص19.

51- محمد إبراهيم صفوت. مرجع سابق. ص23.

52- محمد صفوت. مرجع سابق. ص20.

53- المرجع السابق. ص18.

54- المرجع نفسه. ص72.

55- نفس المرجع. ص45.

الفصل الثاني
الأغنية الشعبية

" إن الأغنية الشعبية التي عاشت قرونًا طويلة – شأنها شأن تراثنا الأدبي كله – محتقرة من جانب طبقات المثقفين – بالمعنى الخاص للثقافة – وأشباههم في مجتمعنا، قد أخذت تفرض نفسها الآن على الحياة الفنية والثقافية، وتثير حولها جدلاً عنيفًا، ونقاشًا حادًا، بين الدارسين بعضهم وبعض من ناحية وبين الفنانين والنقاد من ناحية أخرى. ولا يقف الأمر عند هذا الحد فحسب، بل يدخل الميدان طرف ثالث هو جمهور المبدعين والمتذوقين لهذا اللون من ألوان الفن "...(1).

وللغنية الشعبية كثير من التعريفات التي تحاول أن تحدد ملامحها ليمكن تمييزها بين سائر فنون القول الشعبية. ومن هذه التعريفات أنها : " قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أميين، في الأزمان الماضية ولبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن هي فترة متوالية في العادة"...(2).

ويؤكد (بوليكافسكي) في تعرفه على نسبة الأغنية الشعبية لطبقات الشعب المختلفة حيث يرى أن "الشعب هو صاحبها ومؤلفها، وينفي أن يكون ترديد الأغنية أو شيوعها فحسب هو الذي يضفي عليها صفة الشعبية، فيذكر أن:

" الأغنية الشعبية هي الغنية التي أنشأها الشعب، وليسن هي الغنية التي تعيش في جو شعبي"...(3).

ويبرر (هانز مور) نسب هذا اللون من الأغاني لأفراد الشعب جمعيهم لـ"ما يقوم به المجتمع الشعبي من تعديل أنماط التعبير التي يبدعها الأفراد، وإخضاعها لوجدانه وعقله، كي تلائم التعبير عن حاجاته المتعددة، ومن ثم يصف الأغنية الشعبية بأنها:

الأغنية التي قام الشعب بتعديلها وفق رغبته، بعد أن أَبح يمتلكها امتلاكًا تامًا"...(4). بينما يقف (ريتشارد فايس) في الجانب المقابل للجانب الذي يقف فيه (بوليكافسكي) إذ يرى (فايس) أن الأغنية الشعبية ليست – بالضرورة – هي الأغنية التي خلقها الشعب، ولكنها:

" الأغنية التي يغنيها الشعب، والتي تؤدي وظائف يحتاجها المجتمع الشعبي"...(5).

أما (جورج هرتسوج) فيقول عن الأغنية الشعبية أنها:

" الأغنية الشائعة، أو الذائعة في المجتمع الشعبي، وأنها تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية دونما حاجة إلى تدوين أو طباعة"...[6].

ويرى (د. أحمد مرسي) أنه يجب أن يتوفر في الأغنية الشعبية عدة محددات هي:

أولا: الذيوع.

ثانيًا: لا يوجد لها نص مدون، وعلى هذا توجه نصوص عديدة للأغنية الواحدة في إطار المجتمع ذاته أي أن لها أكثر من شكل.

ثالثًا: تتسمم الغنية الشعبية بالمرونة والتعديل بشكل مستمر لمواجهة أنماط الحياة الجديدة.

رابعًا: أكثر محافظة على الأسلوب الموسيقية المستخدم فيها.

خامسًا: أسماء مؤلفيها مجهولة.

سادسًا: يمكن إضفاء صفة الشعبية على الأغاني التي ابتدعها فرد إذا ما ذابت في التراث الشعبي للمجتمع.[7].

وعلى هذا فإن "مؤلف الأغنية الشعبية فرد، بمعنى أن الذي وضعها أول الأمر كان فردًا واحدًا، أدبيًا معروفًا في بعض الأحيان، أو رجلاً من العامة ظل اسمه مغمورًا يطويه الغموض. وقد يرجع تأليفها إلى الارتجال، لك ذلك ليس شرطًا دائمًا. ثم إن الأغاني الشعبية جماعية، أي أن نصها لا يثبت دائمًا، بل تطرأ عليه تحويرات وتعديلات وإضافات"[8].

ويرى (د. أحمد مرسي) أن أسباب هذه التغيرات التي تظهر في المأثور من الأغاني الشعبية تكاد تكون محدودة فيما يلي:

1- الخطأ في السماع.

2- النسيان.

3- عدم فهم الكلمات أو علاقة الكلمات ببعضها البعض"[9].

لكن الباحث يرى أن أهم أسباب هذه التغيرات في مفردات الغنية الشعبية هو تغير مفردات الواقع الشعبي ذاته، فإذا كانت هناك أغنية شعبية قديمة قد تناولت موضوع السرعة – مثلاً –

فسيكون التشبيه هنا بالخيل، ولكن أين موقع هذه الصورة البلاغية من مفردات واقعنا اليم فيظل الطائرة والصاروخ؟

إذن فالعامل الحاسم في قضية تغير مفردات الأغنية الشعبية هو تغير مفردات الواقع الشعبي نفسه الذي يطرأ عليه التغيير بشكل مستمر، وتلهث من ورائه الأغنية الشعبية لتبدل المفردات التي طرأ عليها التغير في الواقع.

وبذلك " تتحقق صفة الدوام والاستمرار للأغنية الشعبية في خالتها الطبيعية، لا عن طريق التدوين، ولكن عن طريق الانتقال الشفاهي والسماعي" ...[10].

وحين يصعب علينا أن " نضع فاصلاً في الحياة الواقعية بين الأغاني الشعبية والأغاني الدارجة – ذلك أن الكثير مما نعتبره أغاني شعبية، كان في الأصل أغانب دارجة، غير أنه ليس لدينا كتابات تدل على مؤلفها أو المناسبة التي وضعت فيها – ففي هذه الحالة، يكفي ذويعها واستمرارها في التداول؛ لاعتبارها أغنية شعبية .."[11]. وتنسفسم الأغنية الشعبية – وفقًا للوظيفة التي تؤديها – ثلاثة أقسام:

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية.

ثانيًا: أغاني العمل.

ثالثًا: الموال [12].

وفيما يلي بيان نفصل لكل قسم على حدة:

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية:

وهي : " الأغاني التي يتغنى بها فيلك مناسبة اجتماعية يحتفل بها الشعب، مثل: الزواج، والختان، والسبوع، والحج، ومولد الأولياء ... إلخ.

لابد أن تخدم مناسبتها. ووظيفة هذا النوع هو كشف نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب، ذلك المجتمع الذي أصبح يعيش فترة من فترات الصراع الحضاري بين القيم القديمة الراسخة من ناحية، والتطور الحضاري الذي يغزوه ويفرض عليه أن يغير بعض مفاهيمه من ناحية أخرى، كا يكشف هذا النوع صورة بناء المجتمع الشعبي" [12]. فهناك (أغاني الميلاد) التي تبدأ في مصاحبة المولود منذ الأيام الأولى التي ترى عيناه فيها الدنيا. فيحتفل المجتمع الشعبي في مصر بميلاد

الأطفال الذكور احتفالاً كبيرًا ... ويكون هذا الاحتفال ليلة اليوم السابع بعد ميلاد الطفل، وتعد هذه المناسبة من أقل المناسبات التي تسهم فيها الأغنية الشعبية بدور كبير فهي قليلة جدًا.

ويتغنى بها الأطفال وهم يحملون الشموع ويدورون مع السيدة التي ترش الملح في أرجاء المنزل.

(حلقاتك برجالاتك ... حلق دهب في وداناتك) [13].

وأما بالنسبة لأغاني (ختان الطفل) فهي "مناسبة يوليها المجتمع قدرًا كبيرًا من اهتمامه، ينعكس هذا الاهتمام في تعدد الأغاني الشعبية، وهي أغاني يغنيها المحترفون وغير المحترفين ... وتصور أغاني الختان العادات المرتبطة بعملية الختان ذاتها" [14]. ومن الواجب ذكره أ "الأغاني لا تتعرض بالذكر لختان البنات على الأطلاق" ... [15].

وهناك (أغاني المهد) وهي "الأغاني التي تغنيها الأم لطفلها – أو لطفلتها – وهي تهدهده كي ينام، أو يكيف عن البكاء، أو تغنيها لملاعبته ومداعبته وترقيصه وتعليمه الحركات البدائية البسيطة من سير وتحريك اليدين والتسفيق .. إلخ. وتتميز هذه الأغاني بأنها قصيرة عادة وتتميز أيضًا بأنها هادئة الأداء، خافتة البرقن وهي ليست جماعية في أدائها"[16]. مثل: " يا ربي تنام يا ربي تنام ... وادبح لها جوزين حمام بأضحك عليك يا دي الحمام .. بس عشان حبيبي تنام "[17].

وهناك لون آخر هذه أغاني المناسبات الاجتماعية يعرف باسم (أغاني ألعاب الأطفال)، وهو لون " تعرفه المجتمعات الشعبية على اختلافها، ولا يلعبها إلا الأطفال، وتتميز هذه الأغاني بأنها على درجة كبيرة من بساطة التركيب وسذاجة التعبير.

ويخضع إيقاع هذه الأغاني لإيقاع الحركة أو الحركات التي يؤديها الأطفال أثناء اللعب"[18].

وتنقسم هذه الأغاني قسمين:

الأول: لا يرتبط بلعبة ذات كيان محدد، وإنما تصلح لصاحبة الحركة فحسب [19].

والثاني: يعتمد اللعب فيه على تمثيلية يشترك فيها اللاعبين واللاعبات [20].

وهناك نوع آخر من أنواع أغاني المناسبات الاجتماعية يعرف باسم (الأغاني الدينية) التي "ترتبط أوثق الارتباط بالمناسبات الدينية التي يحتفل بها المجتمع الشعبي في مصر، وتحظى هذه الأغاني باحترام كبير ينبع من طبيعة المناسبة التي تغنى فيها والمضامين التي تحتفل بها، وتتصل في جوهرها بالمعتقدات الدينية المتأصلة في ضمير المناسبة التي يحتفل بها المسلمون كلهم في

مصر، وفي العالم الإسلامي كله، كما يحتفل بالمناسبات الدينية الخاصة التي ترتبط بالأولياء عامة" [21].

و" يذهب الدارسون إلى أن التأليف الفردي، لا الجمعي، هو السمة الغالبة عليها، والأمر المؤكد الذي لا يمكن الشك فيه، ذلك أنها على جانب كبير من دقة الصناعة التي تنسحب على مضمونها ولغتها أيضًا التي يغلب عليها أن تكون فصيحة أو قريبة من اللغة الفصحى، وهي بذلك تختلف عن الأسلوب الشائع في غيرها من الأغاني الشعبية الأخرى "[22].

ورغم ذلك فإن " كثيرًا من هذه الأغاني أيضًا ينظم في لغة عامية، كغيرها من الأغاني الشعبية، وخاصة في القصص الديني"[23].

ثانيًا: أغاني العمل:

" تتميز (أغاني العمل) بأنها متعددة الموضوعات، فهي لا تأخذ من العمل موضوعاتها إلا في القليل النادر، وليست هذه السمة خاصة بأغاني العمل فيمصر فحسب، بل إنها سمة من سمات أغاني العمل في العالم"[24].

و "يخضع الإيقاع في الأغنية الشعبية – لحركات العمل المنتظمة المتكررة، وذلك هو الأسلوب الغالب عليها أو السمة التي تميزها عن غيرها من أنواع الأغاني الشعبية ... وهذا لا ينطبق على كل أغاني العمل،بل هو مقصور على العمل المنتظم فقط، كما يحدث أثناء الصيد الجامعي أو أثناء الجديف، أو العمل في البناء"[25].

وتهدف أغنية العمل إلى تنسيق حركة العمل، وزيادة مقدرة العمال على بذل الجهد توقيع حركتهم في انتظام يوحد هذه الحركة، فالعمل الجماعي، خاصة ما يتصف بانتظام أدائه، يكون مصحوبًا عادة بأغنية"[26].

"والحركة الموقعة المنتظمة التي تحتفظ بها الأغنية، وتحافظ عليها، تسهم في ربط الفرد من العمال بالجماعة كلها"[27]. ولهذا فإن بعض الدارسين يرون أن أغنية العمل قد " تفتقد الوحدة الموضوعية؛ ذلك أن فترة العمل قد تطول بحيث يضطر المغني إلى أن يضيف إلى الأغنية كل ما يطرأ على ذهنه من كلام ما دام الكلام صالحًا لأن ينساق مع لحن الأغنية"[28].

" وهناك نوع ثانٍ من أغاني العمل لا يخضع لإيقاع منتظم؛ إذ إن العمل نفسه لا يخضع لحركة منتظمة. ومن أمثلة هذا النوع الكثيرة، الأغاني التي تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن، أو

يغنيها الفلاح أثناء حرثه الأرض، أو مراقبته للساقية. وهذه الأشكال – فيما عدا أغاني جمع القطن – قد أصبحت قليلة، وذلك لدخول "الراديو الترانزستور" الذي يسهل حمله والتنقل به، هو أحد العوامل الأساسية التي جعلت هذا النوع من الأغاني ينزوي"[29].

ثالثًا: الموال:

يختلف الدارسون حول تقسيم الموال إلى أنواع، فمنهم من يرى أن "الموال نوعان: الموال الأخضر والموال الأحمر. والموال الأخضر يرتبط بالنضرة والحياة، أي أنه الموال الذي يتغنى بالحب. والموال الأحمر موال يبث في الإنسان الشعبي لوعته وأمله، لا من الحب، وإنما من خوفه على ضياع القيم الأخلاقية ... إن الموال ينبه الشعب إلى قيمه الأخلاقية الأصيلة التي يخشى أن تضيع في زحمة الاندفاع الحضاري، وفي زحمة تكالب الناس على المكسب المادي، حيث يمكن أن تختلط الأمور على الناس"[30].

بينما يرى آخرون – ومنهم (د.أحمد مرسي) – أن "اصطلاح موال يطلق – في الحقيقة – على أكثر من شكل من أشكال التعبير الشعبي الغنائي، ويمكن أن نقسم الموال إلى نوعين متميزين:

الأول: هو الذي استقر على شكل معين محدد، لا تعداه ويكون المعنى مكتملاً في حدوده، ومن هذا النوع (الموال البغدادي)، ويتميز بأنه يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية.

الثاني: هو ما أطلقوا عليه اسم (الموال الأعرج) أو (الخماسي)؛ لأنه يتكون من خمسة أبيات تتحد قافية الأبيات الثلاثة الأولى مع قافية البيت الخامس، أما البيت الرابع فتختلف قافيته عن قافية بقية الأبيات"[31].

وعلى أساس التقسيمة الثانية، فإن هناك "نوعًا ثالثًا يتكون من سبعة أبيات؛ لذا فالفنانون الشعبيون يسمونه (السباعي) أو (السبعاوي). ويميز هذا النوع من المواويل بأن الأبيات: الأول والثاني والثالث والسابع متفقة في قافيتها، أما الأبيات الرابع والخامس والسادس فمن قافية أخرى مغايرة للأبيات السابقة.

وهذا النوع من أكثر أنواع المواويل شيوعًا وانتشارًا في المجتمع الشعبي في مصرن خاصة بين المغنين المحترفين هو الذي تنظم فيه المواويل القصصية عادة [32]. وعلى هذا فإن التقسيم الثاني – الذي عني به (د.أحمد مرسي) – لأنواع الموال – أفضل من التقسيم الأول؛ لأن التقسيم الثاني يعني بالشكل المحدد للموال في حين أن التقسيم الأول يعنى بالموضوع الذي يتغير بتغير ظروف غنائه. وعلى أية حال فإن الموال " ينظم كثيرًا في وزن البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن)، ولكن هذا الوزن

يضطرب كثيرًا على ألسنة الفنانين الشعبيين الذين يعتمدون على الموسيقى كعامل مساعد في غنائهم فيعتمدون على إدغام الحروف أو مدها أ تقصيرها حتى يستطيعوا سد الخلل الذي الذي ينشأ عن عدم مراعات الوزن، ويرجع ذلك إلى الاعتماد عل الذاكرة في الوساط الشعبية، وإلى الانتقال الشفاهي"[33]. وقد "استغل الفنان الشعبي الموال في حكاية أحداث قصصية حدثت، أو من الممكن أن تحدث في بيئته الاجتماعية. والغرض من رواية هذه المواويل هو بعينه الغرض من رواية المواويل غير القصصية، وهو النعي على أصاب الحياة من تخلخل في القيمة الأخلاقية من ناحية، والإشادة بسلوك الذي يتسم بالرجولة والأصالة من ناحية أخرى [34]. و "قلما تخلو مناسبة عامة في مجتمعنا الشعبي من معنى يروي موالاً قصصيًا" [35].

و" أشهر هذه المواويل في مصر:

موال أدهم الشرقاوي، وموال حسن ونعيمة، وموال بهية وياسين، وموال شفيقة متولي"[36].

وقد قام الفنانون الشعبيون بتسمية أجزاء الموال على النحو التالي:

1- عتبة الموال: وتشمل الأبيات الثلاثة الأولى من الموال.

2- غطا الموال: وهو البيت الأخير في جميع أِكال الموال.

3- ردفة الموال: وهي الأبيات التالية لعتبة الموال [37].

وما هو جير بالذكر أن "الموال القصصي يفقد جزءًا كبيرًا من تأثيره إذا روي دون مصاحبة الموسيقى له، فالموسيقى عنصر مهم وأساسي في بنائه، حيث تسهم في التعبير عن المواقف المختلفة التي يحفل بها الموال، وتزيد من تأثيرها وانفعال المستمعين بها، كما أنها تسهم بشكل واضح مع الشعر في تشكيل الصورة العامة التي يرسمها الموال، ومن هنا فإن الوحدتين – الشعرية والموسيقية – متلازمتان تمامًا في الموال القصصي، لا تستغني أحدهما عن الأخرى"[38]. وفي المواويل القصصية التي غالبًا ما تتخذ موضوعها من آل بيت النبي (ρ) وما يتبعه من معجزات مثل: الإمام الحسين، والسيدة زينب وغيرهما "رضي الله عنهم" [39]. نجد أنها "تتضمن أجزاء نثرية، وهي قليلة في العادة، فالنص الشعري الذي يغني وهو الأساس، أما الأجزاء النثرية، فإنما تقوم في مثل هذه الأحوال بوظيفة السرد أو التعليق على المواقف، مما يقصر عنه النص الغنائي الشعري"[40].

وهناك ملحوظة مهمة يجب أن نعني بها في كل ما تقدم تعني بـ" أن البحث عن مضمون أدبي على نفس الدرجة التي يمكن أن تطالب بها الشعر أو غيره من ألوان الفنون الخاصة، أمر غير ذي أهمية كبير ة بالنسبة للأغنية الشعبية، ذلك أن المهم بالدرجة الأولى هو ما تؤديه الأغنية الشعبية من وظائف في المجتمع"(41).

ويرجع السبب في هذا أن " الفن الخاص بجعل الإبداع والتأليف خاضعًا لقدر من الوعي، ويؤكد على أن الابتكار سواء في الشكل أو في المضمون، إنما هو عمل الإنسان الفرد الخلاق. أما الإبداع الشعبي فإنه يتكيف عادة، وبشكل يمكن ملاحظته بسهولة، مع التقاليد، واستمرارها، كما أن مبدعه أقل وعيًا بالمبادئ أو القيم الجمالية التي يعمل تحت تأثيرها"(42).

فماذا يحدث إذن لو اجتمع المبدعان – الفردي والجمعي – في صياغة عمل فني واحد؟ هذا ما سيجيب عنه الباب الخاص بتوظيف أِكال الأدب الشعبي في مسرح نجيب سرور.

نماذج من الأغاني الشعبية

المستخدمة في مسرح نجيب سرور

أولا: الأغاني:

1- " نينا نام ... نينا نام
وأدبحلك جوزين حمام
ما تخافشي يا حمام
باضحك على حسين لما ينام" (43).

2- " لما قالوا دي بنية
اتهدت الحيطة عليه
وجابوا لي البيض بقشره
وبدال السمن ميه" (44).

3- لما قالوا دي بنية
قالوا الحبيبة جايه
تعجن وتخبز لي
وتملالي البيت ميه"(45).

4- " لما قالوا دا ولد
انشد حيلي وانسند
وجابوا البيض مقشر
وعليه سمن البلد" (46).

5- "مكتوب يا ناس م الجدم لرأس
كتبوا سيدي وأنا إيش بايدي
جرحي من الميه مكران عليه
صعيب عليه فراج الحي
يا غراب البين وديتهم فين" (47).

ثانيًا: المواويل:

أ) (مثال من الموال الخماسي)

" يا تاجر الود هو الود شجرة فل
ولا سواقي الوداد نزحت وماءها قل
أيام بنشرب عسل وأيام بنشرب خل
وأيام ننام ع الفراش وأيام ننام في الطل
وأيام بتيجي على الأولاد الاصول تنذل" (48)

ب) (مثال من الموال القصصي):

1- ياسين وبهية

المغني : يا بهية خبرني ع اللي جتل ياسين..
المرددون : ع اللي جتل ياسين..
المغني : جتلوه السودانية من فوج ضهر الهجين..
المرددون : من فوج ضهر الهجين..
المغني : وبهية في المحاكم شدت واحد وكيل..
المرددون : شدت واحد وكيل..
المغني : وحكم يا جاضي النيابة .. جدامك مظاليم..
المرددون : جدامك مظاليم..
المغني : عوج الطربوش على ناحية وحكم بأربع سنين..
المرددون : وحكم بأربع سنين..
المغني : اتنين طلعم براءة .. وتلاتة مؤبدين..
المرددون : وتلاتة مؤبدين..
المغني : واتنين في السجن العالي .. وتلاتة في الزنازين؟
المرددون : وتلاتة في الزنازين..
المغني : وادوني الشيك أبو ميه . وجالولي ع القنال..
المرددون : وجالوا ع القنال..
المغني : رصونا أربعة أربعة .. جالوا لي أنت جمال..
المرددون : وجالوا لي أنت جمال..

المغني : والضابط الانجليزي .. يتكلم بكل لسان ..

المرددون : يتكلم بكل لسان ..

المغني : وادوني تلتميه .. جالوا الريس هلال ..

المرددون : وجالوا الريس هلال ..

المغني : يا ريس الطيارة .. خلي جلبك تجيل ..

المرددون : خلي جلبك تجيل ..

المغني : يا ريس طيارة تركية .. ضربت في الجنطره ..

المرددون : ضربت في الجنطره ..

المغني : طاروا منها الجماله .. ضربت في الرديف..

المرددون : ضربت في الرديف ..

المغني : وعد ومكتوب عليه .. ومسطر ع الجبين ..

المرددون : ومسطر ع الجبين ..

المغني : وأنا كل ما أجول التوبه .. ترميني المجادير ..

المرددون : ترميني المجادير ..

المغني : ولما جالوا سليم .. حطوا الرصاص فيه ..

المرددون : حطوا الرصاص فيه ..

المغني : ويا بور الساعة اتناشر .. يا مجبل ع الصعيد ..

المرددون : يا مجبل ع الصعيد ..

المغني : سلم على الحبابيب .. وزايد ولدي ..

المرددون : وبزايد ولدي ..

المغني : زغروطة يا شاميه .. غربا ومروحين ..

المرددون : غربا ومروحين .."[49].

2-حسن ونعيمة:

1- لو كنت أعلم بأن الوعد مداري.

2- لا كنت أطلع لاو أخطو قط من داري.

3- وارضى بقليله، واقول لقلب متداري

4- داري على بلوتك يا للي ابتليت داري.

5- جبت في رجب وهل الهلال شعبان.

6- جدع اسمه حسن، وجهه أزهي من هلال شعبان.

7- جبته بنيه اسمها نعيمه من المنشية.

8- الولد كان ابن ناس طيبين، وطلع في الغرام بتغني.

9- وآدي الخبر شاع بان.

10- الولد يروح البيت، مغير حال عن حاله.

11- تقوللو الواده أمه، مالك يا نور عنيه.

12- مسقوم اليوم ومغير.

13- يقول يا أمي ابتليت بغزال حديث وصغير.

14- تقوللو اللي بالفلوس متشتههشي النفوس يا حبيبي.

15- عليل يا زمن ولا ليش عند الطبيب أدويه.

16- قرب داويني يا طبيب ومعك بدل الجنيه ميه.

17- الولد خد ميت جنيه، وخد اتنين أصحابه.

18- واللي معاه جرح ينام بو الليل ويصحابو.

19- طلع على المنشية.

20- ان هود الليل تباتوا يا غلابه فين.

21- وجرحكم نا التأم وطبيكم راح فين.

22- يسأل دليل حسن على بيت أبو نعيمة فين.

23- دريت نعيمة قالتلو حبك يا حسن والله العظيم حباك.

24- اشرط مع أبوي يا حسن، والله العظيم حباك.

25- اشرط مع أبوي يا حسن، وأنا أطلعلك من الشباك.

26- رمى حسن على بيت أبو العزيزة نعيمة.

27- وقالوا يبا عم حنضل أنا طالب القرب منك.

28- في العزيزة نعيمة.

29- ما قالوا أبدًا يا ولد منديش بناتنا مغنيين.

30- ما قالوا يابا العزيزة نعيمة، أنا ناسي مهمشي مغنيين.

31- ناس في "بنوه النمس"ن احسن ناس أغنية.

32- بس الخالي على البالي لام.

33- سبب خروجي يا أبو نعيمة في المغاني غرام.

34- والندل ان قدر ما يعفيش.

35- طلع زعلان حسن يبكي بدمع العين.

36- أول ما طلع حسن بره.

37- كانت نعيمة سبقاه على الموردة بره.

38- قالتلو أيك أوبيا العبيط كسفك يا نور عنيه.

39- قالها يا نعيمة من أبوك الدون أن تعب قلبي.

40- واصفر لوني يا نعيمة وشكيت للندل ذنبي.

41- استني أنا أوصل أًحابي، واخلي سري.

42- بيني وبينك وبين ربي.

43- حسن وصل أًحابو، وجا بالعربية.

44- وخد الصبية وطلع بيها على بلده.

45- قعدت فيحمى الشباب ثلاث تيام.

46- من داخل البيت من جوه.

47- قالتلو اللي عنده ضيف يا حسن ما يطلش عليه جوه.

48- قالها عيب يا نعيمة وخلي العقل يكون ميزان.

49- عرض الوليه يا نعيمة لازم في الحمى ينصان.

50- نرجع لشركات أبوه حنه وأخوه حنين.

51- وعدك مكتوب يا قلبي منه تروح على فين.

52- واللي انكتب على الجبين لازم تراه العين.

53- قالوا لو عيب يا أبو العزيزة نعيمة.

54- واحد مغني يجيب العيب لبلدنا.

55- نبقى احنا رجال عال، ويجي العار لبلدنا.

56- خليك راجل عال قوم نقي العار لبلدنا.

57- الذن في الودان أصعب من السحر.

58- قوم عربية أبونعيمة على بنوه النمس.

59- تبع البهنسة الغربية.

60- وقابلوا شيخ غفر البلد.

61- ق الوا لو يا عم تعرفش بين حسن المغني فين؟

62- فرق الخسيس م الأصيل يا قلبي فرق بعيد.

63- ما درى حسن أبو الحاج علي بأن أبو نعيمة جا الدار وبلده.

64- ما قالوا يا مرحبًا يا أبو العزيزة نعيمة.

65- لمن جبت الدار وبلدنا.

66- جايب لو الغدا ولاشاي، كان عايز ساعة صفا وياه.

67- ما قالوا أنا أدوق زادك إلا لما أِوف عرضي.

68- ما قالوا عيب يا أبو العزيزة نعيمة.

69- بنتك في الحمى عرضها منصان.

70- هجيب القاضي يا أبو نعيمة، واكتب في حلال الله.

71- ما جاب دايات البلد كشفم على نعيمة لقوهخا شريفة وعرض.

72- قالوا يا مرحبًا ياأبو العزيزة نعيمة لمن جيت الدار وبلدنا.

73- هجيب القاضي يا أبو نعيمة واكتب في حلال الله.

74- ما قالوا عيب يا حين، ليقولوا نعيمة جرالها في الحي حاجة.

75- وسترتم عليها.

76- انت صنت العرض فيبلدكمن وأن كنت ولد عال.

77- تعالى تم الجميل فيبلدنا.

78- ما قالوا يا نعيمة طالب حلال الله.

79- " يا ناري على اللي يحب، وادي الاندال ما نعنيه".

80- سمع في نعيمة لكن غصب عن عينه.

81- قالت لو نعيمة يا حسن هتسيني سمك في ميه دي بطون الرجال ظلام.

82- الولد خد أبو البنت وعمه شيخ غفر البلد.

83- وطلعم على المركز، ختم أبوها بأنها شريفة عرض، ومنصانه المركز.

84- " قوموا عربية"..

85- قبل ما تمشي نعيمة التفتت من ورا أبوها تقولو.

86- أوصيك يا حسن والزمن يوصيك، متجيش الدار وبلدنا.

87- أبويا خاين يا حسن، ليخون العيش في بلدنا.

88- الجسن منه بلى، الله ينعلك يا زمن دائمًا تفرق الأحباب.

89- الجسم منه بلى والقلب راخر داب.

90- أول ما غابت عن عينه كان عقله معاك غاب.

91- " يا خسارة يا عيني مال ابدر صبح شين".

92- وعد ومكتوب يا قلبي، والظن يروح على فين

93- واللي انمتب على الجبين لازم تراه العين.

94- قوم عربية حسن على قهوة في البدرشين.

95- قعد في القهوة تلات تيام يقول يا ليل.

96- يقول مظلوم يا ريس، والله العظيم مظلوم.

97- من يوم بعاد الحبيب على البكي بيحوم.

98- دروا النصاري لتنين: حنه واخوه حنين.

99- ما قالوا يا بو نعيمة حسن المغني بقالوا زمان مخاش الدار وبلدنا.

100- تدينا ايه يا بو نعي مة للي يجبوك الليلة في بلدنا.

101- قوموا عربية القاتلين لتنين.

102- ورموا السلام على حسن في عز سواد الليل.

103- ما قبال يا محبًا باعز الناس حبابينا.

104- شوف يا جرسون طلبات الظنايا ايه ع الماشي.

105- دا أنا اللي جيت، وعيني منيماشي.

106- قالوا موش عاوزين طلبات دا أحنا جابين لك على الماشي.

107- عندنا فرح فيلامنشية خمس أيام.

108- ان كنت هتروح قول، مهتروحشي نرجع على الماشي.

109- قالهم طيب استنوا عليه انا انده الزمار.

110- قالوا يا زمار عندنا فرح في المنشية.

111- خمس تيام جيبلني على الماشي.

112- الزمار يقالوا كرامة للنبي سيبني دانا ورايا عيال.

113- قالوا حين أنا اللي البين كواني وعشت وحداني.

114- والهلف بيحضني على النيران وقالي آني.

115- أنا ابن البين وطبيبه وهروح لوحدي آني.

116- ما قالهم اركبوا فيلاعربية من جوه وانا على الرفرفة من بره.

117- لجل ان جرالي حاجة ابقى في الخلا بره.

118- دريت الحزينة نعيمة، وقفتلو ع الموردة بره.

119- قالت لو انا مش قلت يا حبيبي متجيش الدار وبلدنا.

120- أبويا خاين، هيخون العيش في بلدنا.

121- الفرح اللي عملوه لك في البلد دا محال في الدار وبلدنا.

122- قالها غريب يا نعيمة ورماني الزهر.

123- الفرح فين يا حبيبة قالت قدام بيت الحزينة نعيمة.

124- محال وخايل .. صيوان وهايل وصرخ يا ليل.

125- قال حبيت ما بيدي والوعد غطى عليه غصب ما بيدي.

126- يا وقفه الشوم، وأنا اللي جلبتها بيدي.

127- غني في بره البيت اربع تيام للناس من بره.

128- وجولوا من بره .. حنه وأخوه حنين.

129- قالوا لو ابوالحاج على فرجت للناس.

130- من بره حتى الحكومة والقوة.

131- عاوزين خامس ليلة تكون للحريم.

132- مخبيه في داخل البيت من جوه.

133- نعيمة فيدخله حسن وقفالو ورا الباب.

134- عماله تبكي بحرقه، وتبكي على الغياب.

135- قالت لو ان قلت انا بدالك يا حسن هنروح احنا لتنين.

136- انت غريب يا حسن،وانا بنتهم واللي يثبت جنايتنا مين.

137- الامر لله يا حسن دا انا اللي هثبتلك جناياتك.

138- ودخل حسن، كانوا مجهزنلو الخمر والنبيت وسقوه.

139- بيشرب الخمره حسن، لكن للنباهه فايق.

140- أول ما دخل الولد، كان في جملة ناس وف لمه.

141- الله ينعلك يا زمن دائما تفرق اللمه.

142- وعد ومكتوب، والشباب منه يروح على فين.

143- واللي انكتب على الجبين لازم تراه العين.

144- من بعد الناس واللمه، ملقيش غير حنه وأخوه حنين.

145- يحسبو أمان حسن، كان راح ينخدع وينام.

146- قالوا لو هتنام تروح فين يا حين.

147- مش عارف اللي عملتو؟

148- يقول يا ناس أنا ما عملت حاجة دانا طالب حلال الله.

149- يقولوا مش عيب يا حسن تبقى مغني وتجيب لعار لبلدنا.

150- نبقى احنا رجال عال وييجي العار لبلدنا.

151- وان كنا رجال عال، لازم ننقي العار لبلدنا.

152- نعيمة واقفة تحت تقول ع الشباب يا سلام سلم.

153- يقول سيبوني، خدم هدومي دا أمي وليه.

154- أمي وليه تصعب عليه، ممعهاش في الحي غيري.

155- واقفة نعيمة تبكي بدمع العين.

156- تقول يا رب تنتقم من الظالمين.

157- يتتكلم نعيمة وراس الشباب بتتدحرج على السلم.

158- بنهضة نعيمة راس الشباب شالتها.

159- م الدما يا عيني وغسلتها.

160- ف عشرين طبقة حرير البنت لفتها.

161- ف صدرها ازازة ريحة على راس الشباب كبتها.

162- نزل حنه وأخوه حنينن يقولوا يا نعيمه.

163- راس الشباب راحت على فين.

164- قالتهم رميتها في محل الأدب.

165- يا حنه انت وأخوك حنين.

166- اخليها ليه يا حنه تجيب لنا الجنايات.

167- الجته رقدت في البيت تلات تيام.

168- والريحه مها فجت على الجيران.

169- كانت تريد الولد بنيه اسمها هانم.

170- صابحة في الصباح بدري بتقول:

171- اصبح الخير يا أم العزيزة نعيمة.

172- أنا شامه في البيت كده ريحه.

173- اوعي تكونوا عملتوها فيلاغريب، هنتوه.

174- قالتها أم نعيمة:

175- ريحه يا هانم اللي فاجه على الجيران.

176- من قهر الوليه قالتلها:

177- دا من زمان يا هانم في البيت ميته فيران.

178- غمزتها نعيمة وقالت:

179- روحي يا هانم بلغي العمدة.

180- جربت هانم على العمدة تقولو.

181- واجب عليكم يا عمدة الغريب لجل النبي تصونوه.

182- حسن المغني اللي بدع الغرام ولاد الزنا غدروه.

183- أم نعيمة دريت أن هانم راحت للعمدة.

184- قالت لا يهمنا عمدة ولا في البلد دي بيه.

185- لجل الزمان الولس جهز تلو في ايدها عشرة جنيه.

186- أول ما خد الفلوسرجع تاني على الديوان.

187- هانم قالتلوا ليه يا عمدة ما تبتش جناياتك.

188- الله ينعلك – البعيد – وينعل اللي عملك علينا قاضي.
189- وصاهم على الجته يرموها في وسط الموج والميه.
190- الساعه 5 صباحًا في الصباح بدري.
191- وأمة النبي نايمه ولم بالخبر تدري.
192- خدوا الجته وزاحوها في وسط الموج.
193- وآهو بيجري ...
194- " مسير الغريب يروح بلاده".
195- وفضلت الجته تعوم وترسى.
196- لما رسى على موردة بلده.
197- آدي بنت عم حسنن صابحة بتملا.
198- في الصباح بدري.
199- شافت الشاب ع الموج.
200- بكيت بدمع العين.
201- قالت جته من غير رأس، مي نعرف لها أساس.
202- خسارة شاب لنا فيالغربة شباب زيك.
203- صرخت آه غريب وطالب الدفنة يا ناس.
204- عاونوني.
205- اتلمت أهل البلد، ومن ضمن أهل البلد.
206- شيخ غفر البلدن عم حسن المغني.
207- قال جته من غير رأٍ مننني نعرفلها إٍاس.
208- آدي أم الولد بقلها 25 سنة قاطعة الولد مبتضنيش.
209- الولد من نباهته راسم اسمه على صدره.
210- أمه مميله عل ضناها، واللين طف من لبزاز.
211- لطمت على الخدين وقالت أوعي يكون دا ضنايا.
212- وآدي عمه شيخ الغفر كان في العلوم قاري.
213- قرأ الاسم وقال يا ميت ندامه على ابن اخويا حبيبي.
214- خدوا الجته وطلعم بيها على المركز.

215- ابن عمه كان اسمه حسن الدراملي رئيس قلم مباحث.

216- ما قال دا ابنعمي يا حكومة وانا اللي حاثبلته جناياته.

217- منديل حريمي، وحبرة حريمي وزال الشعر من وجهة.

218- اتنين يتامي في ايده، وقوم عربية.

219- على المنشية في الصباح بدري.

220- "بلد الحزيمة نعيمة".

221- الساعة 6 صباحا في الصباح بدري.

222- ميلقاش الا نعيمة بتملا على البحر.

223- ودمع العين ع الخلد السليم يجري.

224- بتقول من يوم بعاد الحبيب لم انطبق الجفن ع النني.

225- تبكي بدمع العين ع الخد السليم يجري.

226- اللي جر الحيب مني.

227- ابن الحكومة نبيه، أول ما شافها تبكي راخر يبكي.

228- قالت نعيمة بتبكي ليه يا غريبة؟

229- ابكيلي ... وأنا ابكليك .. واحكيلي .. وانا احكيلك.

230- قالها انا ببكي على ابو اليتامي لو زمان ما جانيش.

231- قالتلوا يا بختلك اللي عاشرتيه، وجبتي منه يتامي.

232- ياب ال أنا اللي عاشرته عاشرته، وصان الشرف والعرض.

233- وكان في عشمي بالحلال أصافيه.

234- خطرم ولاد الزنا غدروني فيه.

235- أنا اللي جسمي بلي والقلب دا دايب.

236- تعالي عندي يا غريبة افطري واشربي الشاي.

237- وأنا اللي أوريك غلاوة الحبايب.

238- ملت البلاص ، بايده سند معها.

239- مشيت عل البيت، مشي متابعها.

240- نزلت البلاص، برضه سند معها.

241- حتجيب الفطور، قالها مش عاوز افطر ولا اشرب شاي.

242- انا اللي عاوزه الاول، اشوف غلاوة الحبايب.

243- فتحت له الصندوق، فجت عليه الريحة .. ريجة زكية.

244- قالها سلام يا ست أياك لقيتي صاحب الريحة دي غايب.

245- قالتلو ما هو كان حبيبي وصان الشرف والعرض.

246- فك الحرير من على راس ابن عمه.

247- وقال سلام يا زمن، بتجيب اللي ورا قدام.

248- وتصبح ابن الاصول عند الهفايا خدام.

249- يلاقي شعر ابن عمه يكب كما رقبة اليمام.

250- قال خسارة ابن عمي.

251- يا للي كنت من دون اعله امير.

252- قلع الحريمي دغري بين الدبابير.

253- قالتلوا تخفي عليه ليه .. ما هو أنا اللي عايزاه.

254- ما هو كان حبيبي وانا اللي هاثبتله جناياته.

255- أنا نعيمة وهات النيابة على عندي.

256- عشان انول مرامي وحكم بالشنق على اللي جاعلي عندي.

257- قان النيابة على بيت نعيمة ودوروا التحقيق.

258- قالتلو هات أبوي وات أمي.

259- يوعدها بجزار ويكون في الجزارة دمي.

260- سبب العطل والمصايب في الاصل تكون امي

261- وهات حنه وأخوه حنين.

262- سبب الفتن والمصايب في قتل الشاب لتنين.

263- دوروا التحقيقن حكم على حنه 25 سنة.

264- حكم على حنين 20 سنة.

265- على ابو نعيمة 15 سنة.

266- على ام نعيمة 10 سنين.

267- ما قالت نعيمة يا سلام "يا بيه" الحكم دا ظلومة.

268- قالها وشرف ابويا يا نعيمتن لو الحكم بيدي.

269- لحكمت بيدي.

270- الحكم موش بايدي يا بنت ولا هوش بإيديك.

271- دا الحكم صادر يا بنت باحتكام سيدك.

272- قالت من بعد حبيبي حرمت الجيزه.

273- وأوصيك يا غريب ما تحب بره عن بلدك.

274- تمون غريب المنازل وتحزن عليم بلدك.

275- وقليل يا غريب ان الخبر وصلوه بلدك.

276- وانا اللي جيت في رجب وهل الهلال شعبان" [50].

الحواشي

1- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. **المكتبة الثقافية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970) ص403.

2- ألكسندر هجرتي كراب. علم الولكلور. ترجمة رشدي صالح. (القاهرة: دار الكتاب العربي) ص253.

3- د. أحمد مرسي. مرجع سابق. ص10.

4- المرجع السابق. ص11.

5- المرجع السابق. ص11.

6- المرجع السابق. ص11.

7- انظر: المرجع السابق. ص13-14.

8- أكلسندر هجرتي. مرجع سابق. ص280.

9- د. أحمد علي مرسي. الأغنية الشعبية: **مدخل إلى دراستها** (القاهرة: دار المعارف، 1983) ص45.

10- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص19.

11- انظر: ألكسندر هجرتي كراب. مرجع سابق. ص253.

12- انظر: د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القاهرة: دار نهضة مصر، 1974) ص223، ص224.

13- د. أحمد مرسي: الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص44.

14- المرجع السابق. ص45.

15- المرجع السابق. ص46.

16- المرجع السابق. ص50.

17- بهيجة صدقي رشيد. أغاني مصرية شعبية (القاهرة: 1958) ص76.

18- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص 58.

19- المرجع السابق. ص59.

20- المرجع السابق. ص61.

21- المرجع السابق. ص90.

22- المرجع السابق. ص92.

23- المرجع السابق. ص95.

24- المرجع السابق. ص88.

25- المرجع السابق. ص79.

26- المرجع السابق. ص78.

27- المرجع السابق. ص79.

28- د. نبيلة إبراهيم - مرجع سابق. ص232.

29- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص84.

30- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص234.

31- د.أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص28، 29.

32- المرجع السابق. ص31.

33- المرجع السابق. ص38.

34- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص236.

35- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص38.

36- المرجع السابق. ص39.

37- المرجع السابق. ص34، ص35.

38- المرجع السابق. ص39، 40.

39- انظر: المرجع السابق، ص96.

40- المرجع السابق. ص99.

41- المرجع السابق. ص23.

42- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية . **مدخل على دراستها**. مرجع سابق، ص8.

43- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص54.

44- المرجع السابق. ص45.

45- المرجع السابق. ص55.

46- المرجع السابق. ص44.

47- فوزي العنتيل. بين الفلولكلور والثقافة الشعبية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978) .ص283.

48- د نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص234.

49- د. أحمد علي مرسي. الغنية الشعبية. **مدخل إلى دراستها**. مرجع سابق. ص54 حتى ص56.

50- المرجع السابق. ص334 حتى ص245.

الفصل الثالث

الأسطورة

يختلف الدارسون في تعريف الأسطورة – كل تبعًا للمدرسة التي ينتمي إليها – وعلي أية حال فهناك بعض التعريفات نعرضها على الوجه التالي:

1- " هي محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، أنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد"[(1)].

2- " هي قصة خرافية، يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة ويتبنى عليها الأدب الشعبي. أو هي محاولة لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية كما تبدو للإنسانية"[(2)].

3- " هي وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعًا فكريًا، وأن يخلع على حقائق الحياة معنى فلسفيًا، وبدون هذه الصورة الأسطورية تكون التجربة مشوشة، كما أنها تقتصر على كونها مجرد ظاهرة. ولا تكون للأسطورة قيمة إلا إذا كانت مكتملة، كما لا تكون لأجزائها أهمية إلا بمقدار ما تفصح عن الفكرة الرئيسية" [(3)].

4- " هي (قصة وجود ما)، فهي تروي كيف نشأ هذا الشيء أو ذاك. وهي ترتبط بالواقع في أولياته، وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حقول في عصور التكوين"[(4)].

5- " الأسطورة (حالة) ذهنية أو عقلية مكملة للفكر العلمي من حيث إنها تنبع من الرغبة في الإيمان الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله مثل الموت"[(5)].

ومن خلال هذه التعريفات، تضح الخصائص التي تميز الأسطورة عن غيرها من أِكال التعبير في الأدب الشعبي، ويمكن إجمالها على النحو التالي:

أ) أن الأسطورة نتاج عقلي يعني بقصة وجود الأشياء.

ب) ترتبط الأسطورة بالواقع في أولياته، أي أنها ذات أصل واقعي.

جـ) يحكمها منطق خاص بها.

د) أسبغ عليها مبدعها – الجمعي – خياله الخاص.

هـ) يتسم أبطالها بأصلهم الواقعي، وأعمال الخيال في تصويرهم.

و) تنبع أهميتها من اكتمالها وإفصاح أجزائها عن فكرتها الأساسية.

ز) تساعد الإنسان على حل مشكلاته الكبرى التي يعجز العقل البشري عن حلها.

وقد قسم الدارسون الأسطورة إلى عدة أنواع هي:

أولا: الأسطورة الطقوسية.

ثانيًا: أسطورة التكوين أو الأسطورة الطبيعية.

ثالثًا: الأسطورة التعليلية.

رابعًا: أسطورة البطل المؤله أ الأسطورة التاريخية.

خامسًا: الأسطورة الرمزية.

وفيما يلي تفصيل لكل نوع من أنواع هذه الأساطير على حدة:

أولاً: الأسطورة الطقوسية:

" هو ذلك النوع من الأساطير الذي يمثل الجانب الكلامي لمجموعه الطقوس التي تختص بالأفعال التي من شأنها أن تحفظ المجتمع رخاءه ضد القوي المتعددة المهولة، التي تحيط بالإنسان، وبهذا فإن الأسطورة لم تكن تحكي بغرض التسلية، وإنما هي أقوال تمتلك قوى سحرية، بحيث إنها تسترجع الموق الذي تصفه. ومثل هذا النوع أسطورة أوزوريس [6]. وعلى هذا " ارتبطت أساسًا بعمليات العبادة – مهما يكن شكلها وطريقتها – وعنيت بإثبات الجانب الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح (حكاية) لهذه الطقوس" [7]. وقد حاولت المدرسة الأنثربولوجية الإنجليزية – وعلى رأسها (السير جميس فريزر) و (جين هاريسون) – أن تفسر أساطير الشرق الأدنى وبلاد اليونان بمصطلحات الطقوس والسحر. ويرى (فريزر) أن دورة النماء والذبول هي التي أبدعت صورة الإله المحتضر وأسطورته " [8]. ويرى (توماس بولفينيش) في كتابه (مثيولوجيا اليونان والرومان) أن "حكايات الأساطير كلها مأخوذة من الكتاب المقدس، مع الاعتراف بأنها غيرت أو حرفت، ومن ثم كان (هرقل) اسمًا آخر لـ(شمشون) والمارد "ديوكاليون" ابن (بروميشيوم) – الذي أنقذه (زيوس) مع زوجته من الغرق فوق أحد الأجيال – هو (نوح)" [9].

ثانيًا: أسطورة التكوين:

وهي تصور لنا " كيف خلق الكون. ومثال ذلك أسطورة (التكوين البابلية) التي كانت تغنى في اليوم الرابع من عيد رأس السنة" [10]. حيث " تشخص عناصر الكون من هواء ونار وماء، وتتحول إلى كائنات حية، وتختفي وراء مخلوقات خاصة .. وعلى هذا النحو وجد إزاء كل ظاهرة طبيعية – ابتداء من الشمس والبحر حتى أصغر مجرى ماء – كائن روحي" [11]. وعلى أساس هذا التفسير فإن " أسماء الآلهة في أساطير (هوميروس) إنما تدل على الملكات الإنسانية والعناصر الطبيعية" [12].

ثالثًا: الأسطورة التعليلية:

يرى المهتمون بدراسة الأدب الشعبي أن الأسطورة التعليلية " لم تجد طريقها إلى الوجود إلا بعد ظهرت فكرة وجود كائنات روحية خفية في مقابل ما هو موجود في الظاهر، ويبدو أن طائفة من رجال الدين استطاعت أن توهم (الجماعة) بأنها على اتصال بهذه رجال الكائنات الروحية فوجد السحر، وأثار مع الروانية الرغبة في المعرفة والتفسير ... ويكن أن يندرج هنا أسطورة (خلق الكون) لأنها تجيب عن أسئلة استهدفت المحافظة على (النوع) باكتشاف القوى المحركة له" [13]. أو هي التي " يحاول الإنسان البدائي عن طريقها أن يعلل ظاهرة استرعت نظره، ولكنه لايجد لها تفسيرًا مباشرًا. ومن ثم فهو يخلق (حكاية أسطورية) تشرح سر وجود هذه الظاهرة. ولهذا فهي تنشأ عن ظاهرة يراها الإنسان ويخضع لتأثيرها دائمًا أبدًا" [14].

رابعًا: أسطورة البطل المؤله، أو التاريخية:

وهي تعني بأن الآلهة في أصولها " طائفة من الملوك، بلغوا من القوة والتأثير شأنًا عظيمًا، جعل الناس يتجاوزون عالم الواقع إلى عالم الخوارق، ثم يؤلهونهم، وبهذا تخرج الأساطير من عالم الوهم والخيال ومجرد الرمز شبه الفني إلى عالم الواقع" [15]. وعلى هذا فإن هذا النوع من الأساطير يختلف ع غيره حيث إن : " البطل في الأسطورة الطقوسية أو في أسطورة الخلق – التكوين – هو الإله نفسهن فإن البطل في هذا النوع مزيج من الإنسان والإله. وإذا كانت مهمة البطل الإله هي تنظيم الكون والمحافظة على الظواهر الطبيعية التي تعود على الإنسان بالخير فإن مهمة البطل المؤله تختلف ع ن ذلك، فهو بماله من صفات إلهية يحاول أن يصل إلى مصاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده دائمًا إلى العالم الأرضي" [16]. و" مثال هذا النوع من الأساطير، أسطورة

(جلجامش) الموصلية" [17]. وبهذا فإن أسطورة هذا النوع تبدو غريبة للولهلة الولى ط لاشتراكها على عنصر التاريخ المحقق، ولكننا في الحقيقة نحسب حسابها لاشتمالها على الخوارق من ناحية، ولأنها من ناحية أخرى تجعل بطلها – بعد ذلك – مزيجًا من الإله والإنسان ... وتشتمل الأسطورة التاريخية – أ أسطورة البطل المؤله – على أساطير الرحلة المليئة بالمخاطر في سبيل تولية العرش الملكي المقدس" [18]. وقد صنف " (يوهيميروس) – الذي مات في أوائل القرن الرابع قبل الميلاد – قصو خيالية في صورة رحلة فلسفية، تعرف باسم التاريخ المقدس، وحاول فيها أن يثبت أن كل الأساطير القديمة عبارة عن أحداث تاريخية، وأوضح أن الآلهة لم تكن في الأصل سوى كائنات إنسانية أثبتت امتيازها، فما كان من الناس غلا أن عبدوها بعد موتها" [19]. وعلى هذا فإن ط أعلام الأساطير قد عاشوا فعلاً، وحققوا سلسلة من الأعمال العظيمة، وبمرور الأيام أضاف إليهم خيال الشعراء مت وضعهم في ذلك الإطار العجيب الذي يتحركون فيه"[20].

وبهذا المفهوم الذي عرضناه تبدو لنا الأسطورة – كما تحدثنا بذاك الدراسات العلمية – أنها " ليست تفسيرًا تمليه الفائدة العلمية، وإنما هي إحياء قصص لواقع فطري، تروي استجابة لنزعات عميقة وميول أخلاقية ارتباطات اجتماعية، بل لتحقيق حاجات عملية"[21].

خامسًا: الأسطورة الرمزية:

يعرف هذا النوع – من أنواع الأساطير – بأنه "عبارة عن مجموعة من الرموز والماجزات لمعانٍ وقوى ومثل، ولم تعد الآلهة بهذا التفسير – سوى التشخيص لمبادئ أخلاقية ونواميس طبيعية" [22]. وبذلك فإن هذا النوع:

" لا يخضع في تصنيفه للأنواع الأسطورية السابقة ... ومن المؤكد أن هذه الأساطير قد ألفت في مرحلة فكرية أرقى من تلك التي ألفت فيها جميع النماذج السابقة، فتفكير الإنسان لا ينحصر في الأجواء السماوية وفي الظواهر الكونية، وإنما يتعداها إلى العالم الأرضي، عالم الإنسان" [23].

و " مثال هذا النوع من الأساطير هي أسطورة (بسبشبيه وكوبيد) الأغريقية" (24). وهذا ما يجعل العلماء الذين ينتمون لمثل هذه التفسيرات يرون " أن كل أساطير القدماء لم تخرج عن أن تكون في شتى أشكالها الدينية، والأخلاقية، والفلسفية التاريخية مجرد مجازات فهمت غير وجهها، أو فهمت حرفيًا"[25].

* * *

هذا ويختلف الدارسون – المتخصصون في مجال الأساطير – فيما بينهم حول وظيفية هذا الشكل الأدبي الشعبي، فمنهم من يقول : " أن الأسطورة عملية إخراج لدوافع داخلية فيشكل موضوعي، والغرض من ذلك هو حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي" (26) – بينما يرى فريق ثانٍ – ومنهم د. (عبد الحميد يونس) أن "الأسطورة تعبر عن العقيدة وتزكيها وتقننها، وتصون الأخلاق وتدعمها، وتبرهن على كفاءة الطقوس، وتنظيم قواعد عملية لهداية الإنسان. وهي بذلك ميثاق عملي للعقيدة البدائية والحكمة الأخلاقية، وتمد الإنسان بالحافز على النهوض بالأعباء التي مليها الطقوس والفضائل، كما تزوده بالإرشادات التي توضح له طريقة أدائها" (27). ويتفق هذا الرأي مع يقوله (د. عبد الحميد أبو زيد) حيث يرى أن وظيفة الأسطورة هي:

" تقوية وتبرير المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطابع (الديني) – بالمعنى الواسع لهذه الكلمة – أكثر مما هو تفسير وشرح للطبيعة وظواهرها" (28). ويتفق الباحث في هذا الرأي، في أن وظيفة الأسطورة هي تعليم الإنسان طريقة أداء الممارسات الدينية حيث إنها عبارة عن وثيقة عملية لتلك الممارسات العقائدية.

ويرى بعض العلماء أنه من الصعب " أن نزعم بوجود أو إمكان وجود تفسير رمزي واحد لأس أسطورة من الأساطير، بحيث يعتبر هو التفسير الصحيح بالضرورة. وهذا معناه – بالتالي– صعوبة الوصول إلى إقامة (علم) للأساطير– بالمعني الدقيق لكلمة (علم) – وأنه على الرغم من كل المحاولات التي قام – يقوم – بها بعض الفلاسفة ، والأثنولوجيين، والفلولكلوريين، ورجال الدين، وعلماء التحليل النفسي للوصول إلى مثل هذا النموذج الموحد للحقيقة والصدق وراء التعبيرات الأسطورية المختلفة، فإن ذلك – في حقيقة المر – ليس إلا محاولات لاختراع أساطير (علمية) من صنع هؤلاء العلماء أنفسهم ومن ابتكارهم ووحي تصوراتهم هم أنفسهم فحسب" (29). ورغم مرور هذا الزمن على إبداع الأسطورة إلا أنها " تظل – مع التقدم العلمي – عاملاً مؤثرًا وفعالاً في الحياة المتحضرة الحديثة، بل تؤلف جزءًا من العقيدة الدينية (الشعبية) كما هو الحال بالنسبة للقصص التي تدور حول الأولياء والقديسين في معظم المجتمعات المعاصرة" (30).

وبهذا نرى أن التصور الأسطوري ما زال قائمًا في مجتمعاتنا الحديثة حتى هذه اللحظة وبالتالي فإن تأثيرها في (الوجدان الشعبي) يكون مماثلاً لذلك التأثير الذي تعرض له الإنسان البدائي من قبل.

ولا يبقى الآن سوى أن نعرض لإحدى الأساطير التي تعرض لها نجيب سرور في إحدى مسرحياته.

تلخيص الأصل الأسطوري لـ(إيزيس وأوزوريس)

المستخدم بعض أجزائها في مسرحية

(منين أجيب ناس)

1- " أن آلهة السماء(نوت) خانت زوجها (رع) مع إله الأرض(سيف)، وعلم إله الشمس بهذه الخيانة؛ فغضب وصب عليها لعنته، وقضى بألا تتخلص من حملها في أي شهر من شهور السنة، وتوسل الإله (توت) بالحيلة لإنقاذ حبيبته (نوت)، واستطاع أن يأخذ من القمر الجزء الثاني والسبعين من كل يوم، فوفر بذلك خمس أيام كل مة، أضافها إلى السنة القديمة التي كانت تتألف من ثلاثمائة وستين يومًا فقط ... وهكذا استنقذت (نوت) من عنة (رع) وأنجبت في اليوم الأول من أيام النسيء (أوزوريس)، وفي اليوم الثاني (حورس الكبير)، وفي اليوم الثالث (ست)، وفي اليوم الرابع (إيزيس)، وفي اليوم الخامس (نفتيس). وتزوج (أوزوريس) من أخته (أيزيس)، كما تزوج (ست) من أخته (نفتيس)" [31].

2- " أحب الشعب (أوزوريس) ورفعه إلى مصاف الآلهة؛ لنه علمهم زراعة القمح والشعير والذرة، ودربهم على عصر الخمور. وما كان من أخيه (ست) إلا أن حقد عليه هذه المكانة في نفوس الناس، وكاد له مع جمع من معاونيه وصنع له تابوتًا نفسيًا على قد جسمه، ثم أقام حفلاً دعا إليه أصدقاءه المتآمرين معه، واستدرج بعد ذلك أخاه إلى هذا الحفل، ومد الطعام والشراب. وبينما كان الجميع يقفون، أحضر (ست) التابوت النفيس، وأعلن أنه من نصيب الذي يكون على قده.

وتبارى الحضور في قياس أجسادهم إلى التابوت بالرقاد فيه، وأخيرًا جاء دور (أوزوريس) الذي تقدم بعد إلحاح ورقد في هذا التابوت، وإذا بالمتآمرين معه يسرعون بإحكام غطائه، وصب الرصاص عليه، ثم ألقوا بالتابوت الذي سحب فيه (أوزوريس) في نهر النيل"[32].

3- " عرفت إيزيس ما حاق بزوجها (أوزوريس)، فجزت خصلة من شعرها وارتدت ثوب الحداد، وانطلقت تبحث مواله نائحة على جثمان زوجها. ونصحها إله الحكمة بأن تلجأ إلى المستنقعات التي ينبت البردي، وصحبتها سبع عقارب... إن إيزيس قد وضعت طفلاً، كانت قد حملت به وهي ترفرف بجناحيها في صورة أنثى الصقور فوق جثمان زوجها، وقد لدغت عقرب طفلها (حورس الصغير) الذي فارق الحياة أو كاد فتضرعت الأم إلى الإله (رع) أن ينقذ طفلها من براثن الموت، فتوقف (رع) بمركب الشمس في الفضاء، وبعث إليها بالإله (توت) الذي علمها رقية خلصت (حورس الصغير) من السم وبعثت الحياة في أوصاله" [33].

4- "حملت مياه النهر التابوت – الذي يضم جسد (أوزوريس) – إلى البحر ثم دفعته الأمواج إلى مدينة (ببلوس) في سوريا. وما كاد التابوت يصل إلى الشاطئ حتى برزت شجرة رائعة من (السرخس) وضمت التابوت – بما يحمل – في أطوائها. وشاهد ملك الإقليم تلك الشجرة فراعه حسنها وأمر بقطعها، وصنع منها عمودًا لقصره، دون أن يدور بخلده أن في باطنها تابوت (أوزوريس)"[34].

5- "استطاعت (إيزيس) أن تبلغ – بعد أهوال – مدينة (ببلوس) بعد أن سمعت ما حدث للتابوت. وجلسة رثة الثياب تبكي وتنوح بجوار القبر. ولاذت بالصمت حتى إذا أقبل عليها وصفيات الملكة، هشت لهن وضفرت لهن شعرهن ونفثت فيهن عطرًا ذكيًا من جسدها الإلهي، واستفسرت الملكة عن السر في زينة وصيفاتها وعطرهن، فأبلغنها نبأ السيدة الغريبة بجوار البئر، فأرسلت في طلبها، وجعلتها مرضعًا لوليدها. وحومت (إيزيس) في صورة عصفور الجنة حول العمود الذي يضم جثمان زوجها. ثم صارحت (إيزيس) الملكة بسرها وألحت عليها أن تمنحها هذا العمود، فوهبتها إياه "[35].

6- " حصلت إيزيس على التابوت، وكشفت غطاءه، وجثت على قدميها بجوار جثمان زوجها، وولولت بصوت جهوري، وأن طلقت بكنزها الصمين عائدة إلى مصر ... حيث وضعت التابوت على ترتبيها، وراحت تبحث عن ولدها (حورس) في مدينة (بوتو). وحين كان (ست) يطارد خنزيرًا بريًا، عثر على التابوت، وتعرف عليه في ليلة مقمرة، وأمعن (ست) في كيده لأخيه (أوزوريس) فمزق جثمانه أربعة عشر شلوًا، وفرقها في مواضع مختلفة" [36].

7- " انطلقت إيزيس في رحلتها الثانية تبحث عن أشلاء زوجها، واتخذت قاربًا من البردي ... وراحت تدفن كل شلو حيث وجدته – ويذهب البعض إلى أنها كانت تدفن تمثالاً لـ(أوزوريس) في كل مدينة زاعمة أنها تدفن الجثمان الكامل لزوجها حتى يجتمع الناس في كل مكان على عبادته وحتى تضلل (ست) عن قبره الحقيقي"[37].

8- " عندما عثرت (إيزيس) على جثمان (أوزوريس) حملت معها أختها (نفتيس) تندبان الراحل العظيم .. فرق لهما الإله (رع) وأرسل إليهما من السماء الإله (أنوبيس)، فضم الأشلاء بعضها إلى بعض بمعاونة (إيزيس) و (نفتيس) و(توت) و(حورس)، ثم لفها في أربطة من الكتان، وأقام لها بعض الشعائر والطقوس المألوفة عند المصريين في الجناز والدفن ورفرفت (إيزيس) بجناحيها، فبعثت زوجها (أوزوريس) إلى الحياة، أصبح منذ ذلك ملكًا على الموتى في العالم الآخر "[38].

الحواشي

1- د. نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القاهرة: دار نهضة مصر، 1974) .ص9.

2- د. مجدي وهبة . معجم مصلحات الأدب. (بيروت: مكتبة لبنان، 1974) ص338.

3- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص11

4- د.عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبي. (القاهرة: المركز الثقافي الجامعي، 1980) ص21.

5- د.عبد الحميد زايد. الرمز والأسطورة الفرعونية. في مجلة : **عالم الفكر**. مج16. العدد الثالث. (الكويت: وزارة الثقافة، 1985). ص21.

6- انظر د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص17.

7- د. أحمد كمال زكي. الأساطير. في **المكتبة الثقافية**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985)ص14.

8- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص19.

9- د.أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص11.

10- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص18.

11- د. أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص11، ص12.

12- ج. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص16.

13- د. أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص4، ص5.

14- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص20.

15- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص19.

16- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص23.

17- انظر: المرجع السابق. من ص24 حتى ص54.

18- د. أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص6، ص7.

19- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص17.

20- د. أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص11.

21- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص19

22- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص17.

23- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص20.

24- انظر: المرجع نفسه، ص21، 21.

25- د. أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص11.

26- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص11.

27- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص20.

28- د. عبد الحميد زايد. مرجع سابق. ص22.

29- المرجع السابق. ص21.

30- المرجع السابق. ص22.

31- د. عبد الحميد يونس. الحكاية الشعبية. **المكتبة الثقافية** . (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985) ص22.

32- المرجع نفسه، ص22، 23.

33- المرجع نفسه، ص23، 24.

34- نفس المرجع، ص24.

35- المرجع نفسه، ص24.

36- المرجع نفسه، ص24، 25.

37- المرجع نفسه، ص25.

38- المرجع نفسه، ص25، 26، 27.

الباب الثاني

التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في مسرح نجيب سرور:

دراسة تطبيقية على:

1- ياسين وبهية.

2- آه يا ليل يا قمر.

3- قالوا لعين الشمس.

4- منين أجيب ناس.

تمهيد

بعد أن أتم الباحث قراءة جميع أعمال نجيب سرور (المنشورة وغير المنشورة9 لاحظ أن المؤلف قد استقرأ بعضًا من أشكال التعبير في الأدب الشعبي في أربعة نصوص فقط هي:

1- ياسين وبهية. (التي كتبها عام 1964).

2- آه يا ليل يا قمر. (المؤلفة عام 1966).

3- قولوا لعين الشمس (المؤلفة عام 1972).

4- منين أجيب ناس . (المؤلفة عام 1974).

لذا تنحصر دائرة البحث عن التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في مسرح المؤلف في نطاق هذه النصوص الأربعة.

وقد استخدم الباحث شكلين التحليل لهذه النصوص:

الأول: تحليل إجمالي لبناء النص: وفيه يعرض الباحث كافة النيات التي تحكم العمل الفني، حتى يتسنى له معرفة فنية استخدام إِكال الأدب الشعبي بالنسبة للبناء الدرامي للعمل ككل.

الثاني: تحليل تفصيلي لكل شكل من أشكال الأدب الشعبي، حتى يتسنى بباحث معرفة نوعية هذه الأشكال وكيفية توظيفها ومدى توظيفها دراميًا.

أما عن النصوص المختارة – التي نماذج الأدب الشعبي المستخدمة – فقد حرص الباحث على اختيار النصوص التي تحقق من نسبتها للأدب الشعبي، وأستبعد النصوص التي ترى فيها محاولة المؤلف لإبداع شكل على غرار الأشكال الأدبية الشعبية ولا يبقى بعد ذلك سوى أن نعرض (ثبتًا) لبعض المصطلحات الدرامية التي استخدمها الباحث طوال الباب الثاني:

1- الاسترجاع:

(هي المنظر المسرحي، أو المناجاة الفردية أو الحوار الذي يقاطع تسلسل الأحداث من الناحية الزمنية، لينقل إلى المتفرج أحداثًا وقعت فيزمن سابق) [1].

2- الافتتاحية (المقدمة):

(قد تفتتح المأساة الإغريقية بمنظر يتمثل في صورة حوار أ مونولوج، وتقع تلك المقدمة قبيل ظهور الجوقة أمام النظارة، وفيها يحاول الشاعر المأسوي أن يهيئ الأذهان، ويقدم بعض الخطوط الأساسية في رسم الحوادث والشخصيات [2].

3- الأسلوب:

(يدل الأسلوب في المحيط المسرحي ببساطة على "طقس التعبير من الناحية المذهبية" [3].

4- الدوافع:

(هي القوى الدافعة التي تكمن وراء أقوال وسلوكات الشخصيات في المسرحية وبها يمكن تبرير الأقوال والأفعال. وتتولد تلك القوى عادة من عوامل خارجية مع أخرى نفسية داخلية) [4].

5- ترويح هزلي:

(قد تحتوي المأساة على حادثة سريعة، أو تعبير عرضي يدعو الجمهور المتأثر تأثرًا حزينًا إلى التبسم، أو الضحك. وعادة ما يساق هذا الترويح السريع، عندما يسيطر الإحساس المكروب على وجدان النظارة نتيجة لتوالي المناظر المأسوية العنيفة) [5].

6- التطور:

(يعني ذلك في البناء المسرحي: الحوادث التي تلي التقديمة، والتي من شأنها دفع الأحداث للنمو والاطراد، إنه سلسلة الحوادث التي ينمو أحدها من الآخر نموًا قائمًا على نظرية السبب والمسبب) [6].

7- التعقيد:

(قد يقع نم الأحداث المسرحية، تطور غير متوقع نتيجة حدوث طارئ أ عامل جديد. لذا يصطدم البطل أو أحداثه بشيء معارض يتطلب الإزاحة، ومن ثم يتولد الاصطراع ... والتعقيد يثير في نفس المشاهد التشويق، والترقيب، وحب الاستطلاع) [7].

8- مرحلة العرض (التقديمة الدرامية):

(هو الجزء الذي يقع في أوليات المسرحية في صيغة حدث. أو حوار، أو محادثة فردية. وفي هذا المشهد القصير يقدم المؤلف لجمهوره مفاتيح ضرورية لمعرفة: علاقة الشخصيات ببعضها، شيئًا

عن الموضوع المعالج، الجو العام للمسرحية، معلومات عن الأحداث البادئة وعن سوابقها التي وقعت بدء التمثيل) [8].

9- حادثة درامية:

(أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل المسرحي) [9].

10- الحل:

(هو نهاية سقوط الفعل بعد وصوله إلى ذروة التأزم. إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة، إنه المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة، وتحل القضايا التي كانت معقدة) [10].

11- ذروة التأزم:

(هي التي يصل فيها التأزم إلى قمة، فيعظم الاهتمام، ويزداد التأثير العاطفي) [11].

12- الشخصية الرئيسية الأساسية:

(هي الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص مكتوب) [12].

13- الشخصية الضدية:

(الشخصية المسرحية التي تقو بتدبير مكيدة، أو معارضة ضد البطل أو البطلة) [13].

14- الصراع الدرامي:

(مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمها الحدث الدرامي) [14].

15- الفصل:

(هو وحدة أساسية في تكوين المسرحية المقسم فعلها العام إلى وحدات بنائية محددة ومن المشاهد أنه يمكن تقسيم الفصل الواحد إلى وحدات بنائية صغيرة تسمى المنظر أو المشهد) [15].

هذا وقد استخدم الباحث مجموعة من التعابير – غير الاصطلاحية – وقد وضح مقصدها في حينها.

وينقسم الباب الثاني إلى أربعة فصول، حيث خصص الفصل الرابع لتحليل (ياسين وبهية) تحليلاً إجماليًا ثم عرض لنماذج من أشكال التعبير الأدبي الشعبي من أغاني وأمثلة وبحث عملية توظيفها فنيًا، وفي الفصل الخامس يقدم الباحث تحليلاً دراميًا إجماليًا لمسرحية (آه يا ليل يا قمر) ثم يبحث عن توظيف الأغنية والمثل الشعبي فيها، وفي الفصل السادس يتعرض الباحث بالتحليل الدرامي لمسرحية (قولوا لعين الشمس)، ثم يبحث في توظيف الأغاني والأمثال – التي تشتمل عليهما – توظيفًا دراميًا.

ويبقى في النهاية الفصل السابع والأخير الذي خصصه الباحث لتحليل مسرحية (منين أجيب ناس) تحليلاً دراميًا إجماليًا، ثم بحث عملية التوظيف الدرامي لكل من الأغنية المثل والأسطورة الشعبية.

الحواشي

1- د. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. (القاهرة: دار الشعب) . ص70.

2- المرجع السابق. ص278.

3- المرجع السابق. ص75

4- المرجع السابق. ص95.

5- المرجع السابق. ص100.

6- المرجع السابق. ص103.

7- المرجع السابق. ص107.

8- المرجع السابق. ص110.

9- المرجع السابق. ص126.

10- المرجع السابق. ص135.

11- المرجع السابق. ص166.

12- المرجع السابق. ص186.

13- المرجع السابق. ص186.

14- المرجع السابق. ص190.

15- المرجع السابق. ص206.

الفصل الرابع
التوظيف الفني لأشكال الأدب الشعبي في:
(ياسين وبهية)

مدخل:

اختلف الدارسون – في مجال النقد الأدبي – حول تصنيف (ياسين وبهية) من حيث الشكل الفني الذي تنتمي إليه، فمنهم من قال بأنها "ملحمة شعرية"[(1)]، ومنهم من رأى بأنها "قصيدة شعرية"[(2)]، ومنهم من صنفها عل أنها تنتمي إلى جنس "الرواية الشعرية" [(3)]. بينما يقول المؤلف نفسه أنها ط لم تكن مسرحية" [(3)]، ونجد للدكتور محمد مندور رأي في هذا الصدد يعني بأن المؤلف "لم يكتب مسرحية بموماتها الفنية المعروفة بل كتب (قصيدة شعرية) طويلة"[(4)]. ويستطرد في أمر التزامها بالقواعد الفنية المعروفة فيقول: " إذا كان الأمر أمر مبادئ وأًول فنية تقليدية، فإنه من الواجب أن نذكر دائمًا أن هذه الأصول والمبادئ الفنية التقليدية ليست غاية في ذاتها بل هي مجرد وسائل يستخدمها الكاتب – شاعرًا أو ناثرًا – في تحقيق هدفه وإبلاغ رسالته إلى الجمهور" [(5)].

وعلى أية حال، فإن الباحث يرى أن هذا العمل (ياسين وبهية) هو من جنس (الرواية) مصاغ في أسلوب شعري، ويتضح ذلك من خلال عدة نقاط هي:

1– يقوم العمل منذ بدايته حتى نهايته على لسان (الراوي) بضمير المتكلم (أنا).

2– إن جميع الأحداث قد وقعت في الماضي، والراوي يعيد قصتها على أسماع الجمهور.

3– أن العمل لا يحتوي على عنصر (الحدث المرأي)، وإنما يحتوي على (حدث مسموع) يتضمن بغض الجمل الحوارية، لم ينص المؤلف – صراحة – على أداء تمثيلي لها، وإنما صاغها في قالب يعني بأن (فلان يقول)، شأنها شأن الرواية في ذلك.

4– ليس هناك منظرًا مسرحيًا (مجسدًا)، وإنما هناك منظر موصوف عبر (السرد الروائي).

5– جميع النقلات الحدثية والمكانية والزمانية تتم من خلال السرد، لا من خلال موقف درامي.

وإذا كان هناك رأي يقول بأنها "مسرحية تخالف أهم القواعد الفنية" [(6)]، فإن النقاط التي حصرناها كانت يجب أن تكون عل الشكل التالين كي نحكم عليها بقواعد الدراما وأصولها الفنية.

1- أن يقوم العمل كاملاً – أو معظمه – على طريقة الحوار بين الشخصيات دونما الحاجة إلى (راوي) يقوم بالجزء الأعظم من العمل.

2- أن يكون هناك حدث يعني بأننا (الآن) ومنيًا، و(هنا) مكانيًا ... وبذلك يكون العمل مجسدًا أمام أعين المتفرجين.

3- أن ينص المؤلف – صراحة – بأن هذه الجملة الحوارية ترد على لسان شخصية بعينها، ويجعل الشخصية تتكلم دونما حاجة إلى تنويه للمتفرج يعني بمعرفة الشخصية التي تتحدث.

4- هناك منظر مسرحي أو إطار مكاني يحوي شخصيات العمل ، وتتوالى هذه المناظر تبعًا لمقتضيات الحدث الدرامي.

5- جميع النقلات المكانية تتم من خلا ل تغيير المنظر المسرحي- بشكل أو بآخر – وتتم النقلات الزمنية بين المشاهد، أو بين الفصول – في الدراما التقليدية – كما تتم النقلات الحدثية أثناء المشهد- عبر موقف درامي يحوي شخصيات – أو بينه وبين مشهد آخر، طوال المسرحية ... ولا تعتمد المسرحية على الراوي في أشكال النقلات السابقة.

وعلى أساس ما تقدم يمكننا القول بأن (ياسين وبهية) تنتمي لجنس (الرواية)،وإن كانت مصاغة في قالب شعري، ولا تنتمي إلى جنس (القصة) كما يرى د. محمد مندور – لن حدث (ياسين وبهية) يعتمد على طريقة الوصف المصاغ بضمير المتكلم (أنا) في جملة (أقص أنا) الواردة في البرولوج. بينما تعتد القصة في صياغتها – في أغلب الأحوال – على ضمير الغائب 0هو) ويتحرك الحدث القصصي تبعًا لهذه الفنية.

ومن الحقائق التي لا نستطيع إنكارها أن رواية (ياسين وبهية) الشعرية قد لاقت نجاحًا ملحوظًا عند عرضها على المسرح مسرح الجيب في نهاية عام 1964 حين أخرجها كرم مطاوع – وهذا يؤكد لنا – بوثيقة عملية – صلاحيتها للمسرحية- وحيث إنها تمثل العمل الأول من ثلاثية المؤلف التي تتكون من (ياسين وبهية) مسرحية (آه يا ليل يا قمر) ومسرحية (قولوا لعين الشمس) ، فإنه يمكن إدراجها تحت عنوان (مسرح نجيب سرور) وبالتالي نعاملها معاملة المسرحية في البحث عن التوظيف الفني – لا الدرامي – لأشكال الأدب الشعبي التي احتوت عليها، بينما نعاملها معاملة الرواية في تحليلها.

ولا يبقى لنا سوى أن نعرض لها عرضًا تحليليًا، كي نستقي منه ما يساعد عل تحديد علاقة الشكل الأدبي الشعبي– من مثل وأغنية – بها، وما أضافه إليها.

التحليل

1- الحدث:

تبدأ الرواية بمرحلة عرض للحدث وللشخوص معاً، خلال الافتتاحية (البرولوج) واللوحتين الأولتين. حيث نعرف خلالها أن الراوي قد جاء ليقص على أسماعنا موضوع (ياسين وبهية)، ويبين لنا أهميتها بالنسبة لكل طبقات الشعب من: رجال ونساء وشيوخ وأطفال وشباب وعمال وزراع وعرايا وجياع جنود ... وخلال اللوحتين الأولتين يصف (الراوي) لنا شخصية (ياسين) بأنه مصري كامل البنيان والرجولة، ثم يحدد رغبته التي يعيش من أجلها وهي الزواج من خطيبته وحبيبته ابنة عمه (بهية) والعيش في حياة كريمة، ويتطرق الراوي لوصف بهية بالغضاضة والجمال ويحدد رغبتها في الزواج من ياسين ثم يعرض لنا كيف أن السلطة قد سلبت (والد ياسين) أرضه وحين أراد الدفاع عنها، سجن حتى مات.

وتبدأ العقدة في نسيج أولى خيوطها مع اكتمال حلم بهية الذي تقصه على أسماع أمها فتقول:

" أما يامه شفت حلم غريب يخوف ... شفتني قال راكبه.

مركب .. ماشيه يامه في بحر واسع .. زي غيط غله وموجه.

هادي هادي .. بحر مش شايفا له بر .. قال وايه عماله

أقدف .. والمراكبي ابن عمي .. ماسك الدفه ومتعصب بشال.

شاله أحمر يامه خالص .. لونه من لون الطماطم .. جت حمامه.

بيضا بيضا .. زي كبشة قطن فوق راسه وحطت.

ويا دوب البر لاح .. الا والريح جايه قولي .. زي غول مسعور.

بينفخ .. تقلب المركب زالاقي .. نفسي بين الموج بأصرخ ..

يا بن عمي .. يا بن عمي" (7).

وتستمر اللوحة الثالثة كاملة تعرض قلق بهية تجاه تفسير هذا الحلم. لقد فسرت الأم بعضًا منه، لكن (الشال الأحمر) ما زال غامضًا لـ(بهية). ويذهب الراوي في عرض بعضًا مما يكتبه ياسين

بين طيات صدره، من خلال رواية أحد أحلامه حيث نعرف أنه يرغب في القصاص من الباشا – على المستوى اللاشعوري – نعرف أنه يرغب في القصاص من الباشا – على المستوى الإدراكي – والسفر إلى مكان آخر يخلو من الظلم والقهر، لكن بهية ترفض ذلك معللة أنها لا تستطيع مغادرة قريتها (بهوت) .. ويستمر الراوي فيعرض أحد الحوادث التي ترشح لنهاية العلاقة بين بهية وياسين، ففي كل مرة يلتقيان – تحت ظل النخلتين – ينعق أحد الغربان فوق رأسيهما. إن والد بهية يرغب في ترويج لبنته من ياسين لكن المال ليس كافيًا لتزويجهما. وقد تكرر أن وعد (الأب) بتزويجهما فور حصاد المحصول، لكن ما يحدث في النهاية يخيب أمله، إذ يأتي كاتب الباشا وصراف الحومة في نهاية كل موسم زراعي – ويأخذ المحصول – بمعاونة حرس من الغفر – ويخرج الوالد في نهاية الموسم صفر اليدين وأحيانًا مدانًا. ونتيجة لإدراك ياسين لهذا القهر الواقع عليه يطلب من عمه أن يسرع بتزويجه من ابنته، لكن والد بهية يطلب منه الصبر في كل مرة.

ويستمر المؤلف – من خلال الراوي – في وصف الإحباط العام الذي حاق بشباب القرية، إذ إنهم يرغبون في الرحيل عن بهوت هربًا من القهر الواقع عليهم. ونتيجة لقلق بهية المتزايد تجاه حلمها وهو واضح من قولها:

" تبقى لازم حاجة وحشه

قلبي حاسس يامه حاسس

عمره ما يكدب عليه" (8).

تضطر للاستعانة بإحدى الغجريات لتقرأ لها الطالع وتفسر لها الحلم. لكن ذلك لا يحول من قلق بهية المتزايد في الوقت الذي نعلم فيه أن الأم خائفة من تفسير هذا الحلم.

ويبدأ الراوي في استرجاع بعض ما حدث في الماضين لقد أرسل الباشا أحد أعوانه في طلب بهية لسريرهن وقد رفض ياسين هذا الطلب، وكان نتيجة رفضه هذا، أن سيق إلى أحد الديار – التابعة للباشا وذاق عذابًا مريرًا. ولقد كرر (الباشا) طلبه الآن من خلال إرسال رسول آخر يطلب بهية. وقد اجتمع ياسين ووالد بهية وأمها وأصابهم الوجوم – في الوقت الذي لا تعلم بهية أمر هذا الرسول – وأخيرا يقرر ياسين الوقوف ض الباشا، ورفض رغبته الآثمة التي تلطخ شرف القرية كلها بالعار.

ويسترجع ياسين ذكريات مريرة لاقاها بسوط الباشا، حيث استولى على أرضه أبيه، واعتقله ... ثم تعرضه لياسين نفسه وجلده بالوسط، ثم يأخذ نتاج كدهم وتعبهم في نهاية كل موسم ... ويبدأ والد

بهية أيضًا في تذكر أخيه – والد ياسين – ويتعجب من الشبه الذي يجتمع في ياسين وأبيه، لقد وقف والد ياسين ضد الباشا في الماضي، وهنا يرشح المؤلف – عبر الراوي – لما سيفعله ياسين، وهنا يدرك والد بهية نهاية عزم ياسين لملاقاة الباشا والانتقام منه، ويحاول جاهدًا أن ينيه عن عزمه بطلبه أن يتزوج من بهية ويرحلا في سلام إلى أي بلد أخرى ... لكن ياسين يزداد إصرارًا هذه المرة في الوقوف ضد الباشا. يقترب ميعاد الحصاد،ويعرض المؤلف – عبر الراوي – للمفارقة الهائلة التي يلقاها أهالي بهوت فهم يملكون خيرًا وفيرًا من محصول هذا العالم وفي نفس الوقت تتضور بيتهم جوعًا ... وهنا يرشح المؤلف – عبر الراوي – لثورة الفلاحين ضد الباشا وأعوانه. ويصل الحدث إلى اكتمال العقدة مع وصول أعوان الباشا – الكاتب والصراف والخفراء – الذين جاءوا لاستلام محصول هذا العام دون مقابل، لكن الفلاحين يقفون في وجوههم هذه المرة ومعهم ياسين، مع نشوب المعركة بين الطرفين – طرف الباشا وطرف أهالي القرية – يصل الحدث إلى ذروته ويثار تساؤل عام وهو : هل سيقتل ياسين أم لا ..ظ هو سؤال تبينيه المتفرج من حلم بهية حين تتلوه للمرة الأولى .. وتشتد المعركة ويسقط بع أي لأفراد من الفريقين، ويضطر الباشا إلى تعضيد قوة أعاونه ببعض رجال الهجانة، ويدوي صوت الرصاص في ماء القرية، حيث تسمعه بهية فتهرع خوفًا على ياسين. وهنا يزيد الراوي من وهج الحدث بأن يردد على أسماع القارئ – أو المتفرج – بعضًا من التفسيرات التي لقتها بهية لحلمها من أمها والغجرية، ويزيد من السخرية بهذه التفسيرات بعد أن يعلن بدء مرحلة الحل بمقتل ياسين أثر أصابته برصاص الهجانة.

ويبدأ الراوي في نقد مفهوم الصبر الذي كان يتغنى به (والد بهية) طوال السنوات الماضية. ويؤكد الراوي إيمان أهل بهوت بفكرة التناسخ ... التي تعني حلول الأرواح في أجساد أشخاص آخرين . وهذا ما يدعو بهية لانتظار لقاء حبيبها ياسين مرة أخرى – تحت ظل النخلتين – وينتهي حدث الرواية بإعلان الراوي – بشكل مباشر للقارئ – أو المتفرج – بأن هذه القصة إنما هي إنذار لحاضر القارئ – أو المتفرج – ومستقبله.

2- الشخصيات:

(شخصية ياسين): ياسين شاب في مقتبل العمر، لم يتعمد العشرين بعد، فهو يكبر بهية بنحو أشهر على الأكثر ويبدو ذلك واضحًا من قول الأب:

" يبقى ليه مستعجلين .. هيه لك .. وانت ليها ...

من زمان .. وانتوا لسه في اللفف!" .. [(9)].

أما عن تكوينه الجسمي، يمتلك جسمًا قوسًا، عريض المنكبين، فارع طوله، أسمر له شارب أسود طويل. ومن الناحية الاجتماعية، هو فلاح أجير، يعمل فيأرض – كانت لأبيه قبلاً ثم انتزعها الباشا بالقوة، أمي لا يعرف القراءة والكتابة، وكذلك الحال بالنسبة لأهالي بهوت جميعًا " ما يفك الخط فيكل القرية غير ثلاثة – كاتب الباشا ، وصراف الحكومة، ثم شيخ مثل إسماعيل" (10).

وياسين مصري معتز بمصريته، وبانتمائه للنيل، معجب بتراثها البطولي وبخاصة شخصية (أدهم الشرقاوي). ورغم أميته إلا أن أسباب الحياة قد جعلته مدركًا لما يدور حوله من قهر، وواعيًا لما يقع عليه من ظلم – وهذا ما ستضح عند الحديث عن عنصر الصراع – وهو محب لخطيبته بهية، يرغب في الزواج بها، لكن الظروف الاجتماعية التي ولدها النظام الإقطاعي تحول دون تحقيق هذه الرغبة. ويتضح لنا انعكاس وعي ياسين بالقهر، ووقع الظلم عليه، من خلال طبيعة أحلامه التي يقصها على أسماع حبيبته بهية إذ يقول:

" أما مرة شفت حلم غريب يضحك .. شفتي قال رضو راكب

راكب الباشا تمام زي الحمار . لا وسايقه بالعصاية ...لما

نهق .. قال في عرضك يا ياسين .. ارحم كفاية "(11).

وهو هنا يعبر بطريقة لا شعورية عما يحتوي عالم المكبوتات من رغبات .. إنه يود لو استطاع أن يقلب موازين النظام الإقطاعي المفروض عليه، رأسًا على عقب، ولكنه سرعان ما يصدمه الواقع الأليم فيجعله يصف ذلك بقوله:

"كل أحلامي كده .. أصحي تطلع مسخره.."(12).

لقد هيأت الظروف الاجتماعية شكلاً حياتيًا خاصًا، ونسجت لياسين هذه الهالة البطولية التي تمتع بها في إطار الرواية – إلا أننا في الواقع – الحدثي – نجد عكس ما يصفه الراوي – وهي مغالطة فنية وقع فيها المؤلف – إذ إن ذخائر ياسين – في عالمه المكبوت – أعظم شأنًا من سلوكه – الخارجي – فهو يود أن يقف ضد الظلم المتمثل في الباشا، لكن المؤلف قد أكد عن طريق الراوي – أن الذي تصدى لأعوان الباشا فلاح غير ياسين، ذلك الذي وقف بفأسه في مقابل رصاص الخفراء ... وقد ضرب وأصيب بأكثر من رصاصة في جسده، إلا أن فأِه ظلت صامدة حتى النفس الأخير. هذا السلوك قد قلل من القيمة البطولية لياسين بطريقة القياس.

لقد أظهر المؤلف – عن غير عمد – مثلاً أقوى للبطولة دون ياسين، بينما أوضح لنا العوامل التي من شأنها أن تهيئ ياسين للسلوك البطولي، فنرى في النهاية بطلاً يدخل المعركة في الصفوف الخلفية للوقوف ضد أع وان الباشا – لا الباشا – فيصاب برصاصة تميته.

(شخصية بهية): بهية فتاة في سني شبابها الأوائل، جميلة إلى حد يفوق الوصف، فهي .. تفوق الغزال بانًا، والحوريات غضاضة، والأميرات جمالاً، والآلهة إشراقًا، بل تفوق عروس النيل بهاء. هي ابنة لأحد الفلاحين الأجراء، أمية، لا تعرف القراءة والكتابة، تتميز بالبساطة والذكاء في آن واحد – شأنها شأن أهالي بهوت كما يقول الراوي – تعرف واجباتها المنزلية وتتمها على خير وجه.

تؤمن بالأحلام لشفافية روحها، لقد رأت حلمًا أزعج هدوءها الذي استمت به، حتى أصبحت قلقة بشأن تفسيره. أحبت ابن عمها، وتنتظر حلول موسم الحصاد للزواج منه، تتسم بالحدس، فحين كانت المعركة في ذروتها بين الفلاحين وأعوان الباشا، خافت على حبيبها ياسين من الموت ... إلى أن حدث ما كانت تخشاه، ضياع حلمها بموت ياسين. ولوفائها لياسين ولأيمانها بفكرة التناسخ، أصبحت تجلس في المكان الذي كان بشملهما معًا، وتمثل رغبة بهية طوال الرواية في الزواج من خطيبها ومحبوبها ياسين، إلا أن النظام القاهر يسابها إياه.

3- الصراع:

يتمثل الصراع في هذه الرواية بين رغبتين أساسيتين متفاوتتين في القدرة ومتعارضتين في الهدف. والرغبة الأولى هي رغبة ياسين في الزواج من خطيبته وحبيبته ابنة عمه – بهية – ولكن أني له تحقيق تلك الرغبة وهو يعيش تحت وطأة نظام اجتماعي ظالم، فرض عليه الضائقة المالية التي من شأنها أن تحجب عنه أمل تحقيق هذه الرغبة.

وعلى أساس هذا فإن الوصول إلى تحقيق أمنيته تلك تعني القضاء على هذا النظام الذي يمثله الباشا. وقد ساعد على تنشيط هذه الرغبة عدة أحداث أهمها:

أولا: أن الباشا قد استولى بالقوة على أرض أبيه، وقضى عليه بالسجن حتى مات.

ثانيًا: أن الباشا قد تعرض لياسين – نفسه – بالتعذيب لأنه وقف عقبة أمام رغبة الباشا في الحصول على بهية لتكون خادمة لذاته.

ثالثًا: مما أثار رغبة ياسين وحفزها على الاصطدام بالرغبة الضدية (العقبة) – المتمثلة في الباشا ونظامه الإقطاعي – طلب الباشا للمرة الثانية جسد بهية.

لقد أدرك ياسين أن هدفه الأساسي في الحياة هو زواجه من بهية . فماذا يفعل إزاء طلب الباشا هذا؟ انتهز فرصة وجو د أعوانه – الذين جاءوا للاستيلاء على محاصيل الموسم –ووقف لمنعهم من أخذ المحصول – مع أبناء قريته – وكانت النتيجة أن انتصرت رغبة الباشا المضادة – بشكل غير مباشر – حيت قتل ياسين من جراء رصاصات الهجانة.

4- اللغة:

اعتمد المؤلف في صياغة رواية (ياسين وبهية) على مستويين أساسيين في اللغة:

المستوى الأول: لغة الراوي: وتتركب من مفردات عربية فصيحة وأخرى عامية.

المستوى الثاني: لغة الشخصيات: وهي العامية المصرية، وقد استخدم مفردات العامية المصرية في القطع المستوحاة من الأدب الشعبي من أغانٍ وأمثال كذلك.

وقد كانت حيلة الكاتب الفنية في ذلكن أن فرق بين ما يقوله الراوي وما يرد على لسان الشخصيات. ومن الجدير ذكره أن تركيب الجملة كان تركيبًا شعريًان يعتمد في تكوينه على التفعيلة لخلق موسيقى خارجية . وقد تم ذلك على نطاق المستويين العامي والفصيح.

5- الزمان:

إن حدث الرواية يقع في فترة زمنية غير محددة، وإن كانت محددة تاريخيًا، فجميع أحداث الرواية تقع في ظل النظام الإقطاعي – أن يقبل ثورة يوليو 1952 – وتحتوي المسرحية على مفردتين زمنيتين:

الأولى: حاضر رواية الحدث: وهي الزمن الحاضر الذي تهيأ له القارئ – أو المتفرج – منذ بداية البرولوج.

والثانية: استحضار لحظة ماضية: حيث يستحضر المؤلف – عبر الراوي – لحظة زمنية لتوضيح معالم الحدث الذي يقع في اللحظة الآتية، ومثل ذلك استحضار اللحظة التي جمعت كلاً من والد بهية وأخيه – والد ياسين – قبل موته.

وقد تبادلت فنية الرواية استخدام الزمني منذ البداية حتي النهاية.

6- المكان:

تقع أحداث الرواية في مجملها في قرية (بهوت) إحدى قلاع الإقطاع قبل الثورة. وتقع أجزاء الرواية – المعبر عن المكان فيها عبر الراوي – في مناطق كثيرة مثل: قصر الباشا، منزل والد بهية، الحقل، تحت ظل النخلتين، ولكن المناطق التي أقيم فيها حوار بين الشخصيات، كانت في كل من الحقل ومنزل والد بهية.

7- الإيقاع:

اعتمد المؤلف على إيقاع (متواتر مزايد) طوال لحظات التطور الحديثة، ويمكن رصد عناصر الإيقاع وتحليلها في الرواية على الوجه التالي:

– إيقاع ناجم عن توالي مفردات الحدث المتطورة:

وخاصة منذ اللوحة الثالثة– بعد حلم بهية – حتى اللوحة العاشرة. وفيها تتزايد مفردات التطور الحديثة، شيئًا فشيئًا حتى تصل إلى أقصى إيقاع لها في اللوحة العاشرة. وتبدأ مفردات هبوط الحدث ببطء حتى النهاية.

– إيقاع ناتج عن نقلات زمنية:

اعتمد المؤلف في صياغته للرواية على عنصرين للزمن – كما قلنا – وهما الماضي والحاضر، وقد استخدمهما بشكل متبادل طوال حدث الرواية، وهو من شأنه أن يزيد من سرعة اللهث وراء معرفة ما سيحدث، خاصة حين يستدعي لحظة ماضوية (وهي الخاصة بالتفسيرات التي قيلت عن حلم بهية) وأخذ يتابدلها مع الحاضر – المعركة – حتى اللوحة الحادية عشر.

– إيقاع ناجم ع الوصف والنقلات المكانية:

وهما يشتملان على عنصري: الوصف الروائي الذي يبتعد عن حما مفردات تطور الحدث كأن يصف تعانق النخلتين أو سباحة بطتين، والنقلات المكانية المتعددة خلال اللوحة الواحدة، ففي اللوحة الثانية نرى الراوي يبدل الأماكن الموصوفة بسرعة متلاحقة بين : جلسة ياسين وأًحابه وهم يدخنون النرجيلة وبين دوار تابع للباشا حيث جلد ياسين، ثم يعود بنا الراوي ليصف لنا قصر الباشا وهكذا ..

– إيقاع ناتج عن التركيب التفعيلي للجملة:

قلنا إن اللغة المستخدمة في هذه الرواية هي العربية الفصيحة الممتزجة بألفاظ عامية، وقلنا إن المؤلف قد صاغ الجملة صياغة شعرية، وهي تتسم بتفعيلة لاهثة ووظفتها هنا هي إصدار وقع ينفذ برتابة الوصف أحيانًا، وخاصة في اللوحة الأولى ولوحة ما قبل النهاية.

هذه عي مصادر الإيقاع الأساسية في الرواية، حيث تشكل جميعها في وقت واحد – لوحة واحدة – بشكل متوالٍ مما يضمن جذب القارئ– أو المشاهد – للحدث طوال قراءة – أو عرض – الرواية.

هذا عن الشكل الداخلي للرواية، أما عن الشكل الخارجي فإنها تتكون من:

1– افتتاحية (برولوج).

2– تسع لوحات.

3– قبل النهاية.

4– اللوحة العاشرة والحادية عشرة.

5– ما بعد النهاية.

وبهذا نكون قد حللنا رواية (ياسين وبهية) من حيث الشكل. أما عن المضمون الفكري .. فإن الفكرة الأساسية التي يعرضها علينا هذا العمل فهي:

" ضرورة الوقوف ضد أسباب القهر والتخلص منها".

وقد كانت أسباب القهر في هذه الرواية – كما قلنا سابقًا – النظام الإقطاعي القائم على ذلك الفلاح – نظام الإقطاع – الذي يتمثل في الباشا.

أما عن الأفكار الفرعية: فقد انتشرت مجموعة كثيرة منها أهمها: " القهر– التفاوت الطبقي – الظلم – المواجهة".

وإلى هنا ينتهي تحليل الرواية ، ولا يبقى لنا سوى أن نبحث عن أشكال الأدب الشعبي وكيف وظفت توظيفًا فنيًا لخدمة الفكرة.

(1) توظيف المثل الشعبي في رواية:

(ياسين وبهية)

1- (الجعان يحلم بسوق العيش) ... [15]

يفسر هذا المثل – بشكل عام – المنطق الذي يحكم الحلم، وكيف أن الأحلام تمثل عالم المبكوتات الذي تخزن فيه رغبات لم يتم إشباعها في واقع (الأنا) المدركة. ويعني المثل أن طبيعة أحلام الفرد تعكس – بشكل ما احتياجه ورغباته التي لم يستطع الواقع – بصورة أو بأخرى- أن يوفيها حقها. وقد استخدم المؤلف هذا المثل على لسان (الراوي)، حين كان يعرض – الراوي – كيف أن ياسين ضاق من أحلامه التي تصور أشياء يقف الواقع دون تحقيقها ويتضح ذلك من خلال حيث ياسين لبهية معلقًا على أحد أحلامه:

" كل أحلامي كده، أصحى تطلع مسخرة" ... [16].

ويعرض الراوي هنا تحديد المنطق الذي يحكم الأحلام قبل أن يروي ياسين حلمه الذي يعني بقهره للباشا، حيث يمهد المؤلف بهذا المثل لرواية الحلم، كي ندرك أن رغبة ياسين – المطروحة عبر الحلم – هي القضاء على الباشا ونظامه.

وهي بالفعل الرغبة الأساسية التي يسعى ياسين إلى تحقيقها ولما كان المؤلف قد حدد سلفًا المنطق الذي يتم به تفسير الحلم فإنه قد حدد تفسيرًا محددًا لا يؤول الحلم إلى تفسيرات أخرى. وبهذا فإن الوظيفة الفنية لهذا المثل هي (تحديد تفسير معين للموقف المعروض).

2- (كل زرع وله أوانه) ... [17]:

يعرض هذا المثل عامة فكرة الانتظار أو الصبر . ومن الواضح أن مفرداته مأخوذة من الريف المصري الذي يقوم على الزراعة. وهذا أول اتفاق مع قائل المثل وهو والد بهية، الذي يعمل بالزراعة – كما أشرنا في تحليل الشخصيات.

وعلى هذا فإنه من المنطقي أن يرد مثل خاص بالزراعة على لسان أحد المزارعين ويعرض هذا المثل في الموقف الذي يطلب فبه ياسين من عمه أن يسرع في تزويجه بهية لكن العم لا يمتلك نقودًا ولهذا يطلب مه أن ينتظر بعض الوقت حتى يتدبر المال اللازم لتزويجهما. ويكون وسيلته في محاولة إقناع ياسين بالصبر هو هذا المثل الذي يؤكد فكرة الصبر بالمنطق الريفي الذي يلا مراء فيه بين أَحابه.

وعلى أساس ما سبق فإن وظيفة المثل الفنية هنا هي: (استخدامه كمنطق للإقناع).

3- (يا ما فيك يا حبس يا ما مظاليم) ... [18].

يؤكد هذا المثل على فكرة الظلم، ويرد على لسان (والد بهية) في موقف مؤادة نفس فكرة الظلم. ولقد سلب الباشا النصف فدان الذي يملكه (والد ياسين) وكان من الطبيعي أن يقف الرجل في وجه ظالمه. ولكن قوة الباشا قد فرضت على والد أخيه – والد بهية – يعني إدراكه لمدى الظلم الذي وقع على أخيه وبالتالي الظلم الذي عانيه أهل بهوت كلهم. وعلى أساس وجود المثل في جغرافية هذا الموقف بالذات يؤدي إلى وظيفتين هما:

(أ) تأكيد فكرة الظلم المعروضة من خلال الموقف كله وبهذا يخلص فكرة الموقف المعروض.

(ب) إعلام المتفرج – أو القارئ – بإدراك والد بهية هذا الظلم.

4- (يخلق الله من الشبه أربعين) ... [19]:

يعرض هذا المثل فكرة التشابه بين الأشخاص. ويأتيه المؤلف على لسان (الراوي) حين يصف (والد ياسين) ومدى التشابه بينه وبين ياسين. لقد عرض المؤلف الموقف الثوري الذي سلكه (والد ياسين) لدفع ظلم الباشا، ثم موته ظلمًا بين جدران السجن. وحين يعرض لدقة التشابه بينهما من الناحية الجسدية، والسلوكية معًا، يمهد بذلك للصدام الذي سيقع بين ياسين وأعوان الباشا (كاتب الباشا، وصراف الحومة، وبعض الخفر) كما يمهد المؤلف لموت ياسين، وعلى أساس ما تقدم فإن وظيفة المثل هنا هي : (التمهيد لأحداث قادمة).

5- (إن يكن في حاجة للزيت بيت .... فحرام ذلك الزيت على قنديل جامع ...) ... [20].

يسوق المؤلف هذا المثل على لسان (الراوي)، قبل أن يعرض – الراوي – أمر وصول أتباع الباشا في نهاية كل موسم زراعي لأخذ المحصول بالقوة. إن ياسين في حاجة إلى المال كي يتزوج من خطيبته بهية، ولكن كيف له تحقيق رغبته في ظل ظلم الباشا له ولمثاله – إنه في حاجة إلى المال، والمال حبيس الأرض لا يستطيع أن يجني منه شيئًا إلا في نهاية الموسم. ولكن الباشا يحصد ما زرعه ياسين دون أن يعطيه حق كده. وربما أن منطق الريف يفكر بمال يذهب إليه هذا المثل من فكرة الأهم فالمهم، وأن ما يحتاجه الإنسان لا يستطيع أن يهبه لله، فكيف به يعطي نتاج محصول هذا الموسم للباشا، وبالتالي يمهد للصدام مع أتباعه.

وعلى أساس هذا فإن وظيفة المثل هنا هي: (التمهيد لوقوع أحداث). ومن الملاحظ أن المؤلف قد عدل من صياغة المثل بما يتلاءم مع التفعيلة التي تسير على هداها صياغة الرواية.

6- (فلكم مات من الجوع حمار .. قبل أن يأتي العليق) ... [21].

يرد هذا المثل على لسان (الراوي) حيث يدحض فكرة الانتظار ... ويعرض الراوي كيف أن قرية بهوت تتكاتف في الشدائد وتصبح يدًا واحدة .. في حين يحترق أحد منازل بهوت . فإن القرية حينئذ مهددة بالحرق، ولهذا يتكاتف أهالي القرية جميعهم في صد أي حادث من شأنه أن يهدد أمن القرية. وبهذا فهم لا يعتمدون على مخلص خارجي لبلائهم، بل يقفون صفًا واحدًا أمام هذا البلاء حتى يزيحه عنهم.

وبهذا فإنه لا مجال لفكرة انتظار المخلص.. إن المخلص تصنعه القرية كلها وتدفعه لدحض هذا الخطر ويؤمنون هم ظهره وعلى هذا فإن الانتظار يتفق مع معطيات هذا المثل في إنه يعني الموت.

7-(جه فطر بك قبل ما تتغدى بيه) ... [22]:

من الملاحظ أن هذا المثل يختلف عن أَله الشعبي – انظر المثل الأصلي في نماذج الأمثال – حيث يعرض هذا المثل فكرة أن يحترس الإنسان ويأخذ الأمور بحزم في توقيعها المناسب. والمثل هنا يعرض توقيتًا مبكرًا في هذا الحذر غير التوقيت المتأخر الذي يعرضه المثل الشعبي. وقد ورد هذا المثل على لسان (والد بهية) في الموقف الذي يذكر فيه كيف أن أخاه (والد ياسين) كان ينوي التصادم مع الباشا، لكن الثاني قد سبقه وقضى عليه. وهنا نلاحظ أن الموقف يدعو إلى سرعة إنجاز الأفعال الحاسمة، وقد بكر المؤلف من سرعة الإنجاز في صياغته لهذا المثل حتى تدعو لدحض فكرة الصبر. وطالما أن المؤلف قد ساق المثل على لسان (والد بهية) الذي تغنى بالصبر كثيرًا فإنه يعني بهذا أن والد بهية نفسه قد غير من رأيه عبر جدله مع تاريخ أخيه ويمهد المؤلف لسرعة وقوف ياسين فيوجه الظلم المتمثل في الباشا وأعوانه. وعلى أساس ما تقدم فإن وظيفة المثل هنا هي:

(أ) دحض فكرة آمنت بها إحدى الشخصيات وبالتالي يعبر عن وعي الشخصية.

(ب) تمهيد لأحداث تالية:

مع ملاحظة أن المثل يتفق في تفعيلته مع تفعيلة حوار الشخصيات.

8- (كأنك يا أبو زيد ما غزيت) ... [23]:

يعني هذه المثل ألا يسلك الفرد سلوكًا ليست له نتيجة طيبة .. وقد يعني أورد المؤلف هذا المثل على لسان (ياسين) في الوقت الذي يطلب منه (والد بهية) أن يتزوج من ابنته ويهجران بهوت إلى أي قرية أخرى .. إن ياسين قد زاد وعيه ب القهر من خلال معرفة ما يدور وراء حدود بهوت عبر أصحابه .. ولهذا يعني المثل هنا إدراك ياسين بلا جدوى الهرب من قهر إلى قهر من نوع آخر ألأِد وأقوى . ومن الملاحظ أن صياغة المثل تختلف من ناحية التفعيلة مع باقي أجزاء الحوار وعلى لسان هذا فإن وظيفة المثل هنا هب:

(أ) التعبير عن وعي الشخصية.

(ب) كسر حدة التفعيلة لخلق لون إيقاعي لحظي جديد.

هذه هي الأمثال الشعبية التي أوردها المؤلف في روايته (ياسين وبهية) ومن خلال دراستها يتضح أنها قامت بوظائف فنية متعددة يمكن إجمالها على النحو التالي:

أولاً: يضع المثل تفسيرًا محددًا للموقف المعروض.

ثانيًا: تستخدمه إحدى الشخصيات كوسيلة للإقناع0

ثالثًا: يلخص الفكرة العامة التي يعرضها الموقف وبالتالي يؤكدها.

رابعًا: يعبر عن وعي الشخصية بحقيقة ما.

خامسًا: يمهد لأحداث قادمة.

سادسًا: كسر حدة إيقاع التفعيلة الثابت لخلق لون إيقاعي لحظي جديد.

(2) التوظيف الفني للأغنية الشعبية في رواية:

(ياسين وبهية)

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية:

استخدم نجيب سرور في روايته (ياسين وبهية) بعضًا من الأغاني المعروفة باسم أغاني المناسبات الاجتماعية التي تعني بأمور الخطبة والزواج. وتبدو هذه الأغاني على الوجه التالي:

1- (حمامه بيضا داخله ع البنيه
عروسه حلوه والعيون عسليه
ندرن عليه لو جتبني بيتي
لألبسك فستان حرير زيتي
وأطلع معاكي سطحنا يوماتي
وأفرجك على نجمة الفجرية) .... [24]

ترد هذه الأغنية على لسان (الراوي) في موقف يعرض فيه أن رغبة ياسين تتمثل في الزواج من ابنة عمه بهية، وبعد أن يصف الراوي بهية تكون هذه الأغنية . ومن الواضح أن هذه الغنية تشتمل على شيئين: أولهما أنها تطرح بعضًا من صفات بهية مثل بشرتها البيضاء وحلاوتها عيونها العسلية. وآخرهما وصف لمدى السعادة التي يلقاها الشخص – وهو ياسين هنا – إذا ما تم الوصال بفتاة تتحلى بمثل هذه الصفات – والمقصود هنا بهية – وبهذا يتضح لنا أن الوظيفة الدرامية لهذه الأغنية الشعبية هي (تلخيص الموقف).

2- (يا بنات يا بنات مالكم مالكم
عاوجين الشعر على ودانكم
دا ما فيش جواز طولوا بالكم
يا بنات يا بنات كولوا بعضيكم
دا ما فيش جواز السنه ليكم
لما امأمور يأمر ليكم [25].

يسوق المؤلف هذه الأغنية الشعبية على لسان (الراوي) أيضًا، بعد أن يعرض لنا رغبة ياسين في الزواج من بهية، ورغبة بهية في الزواج من ياسين . ولكن أمام هاتين الرغبتين يضع لنا المؤلف عبر الراوي – العقبة التي تقف في طريق تحقيقهما وهي تتمثل في الفقر الذي فرضه النظام الإقطاعي . وبهذا يؤكد المؤلف على مدى لهفة بهية على الإسراع بزواجها من ياسين في الوقت الذي يتأجل هذا الزواج عامًا كاملاً. وعلى أساس هذا يتضح أن وظيفة الأغنية هنا هي : (تعضيد الموقف وتأكيده).

3- (شوف وسطهم ينت حلوه كعبها رياحي

ورمش عينها تلات تشبار فلاحي (26).

ترد هذه الأغنية على ألسنة صبايا بهوت في الوقت الذي يصف فيه الراوي بهية. إن طبيعة الروائي قد فرضت هذا الأسلوب –أسلوب الوصف – حيث إنه يعتمد على الوصف في توصيل الصورة الواقعية لشخصياته. ومن خلال هذه الغنية يتضح أن المؤلف ما زال يستعرض صفات بهية من جمال.

وبهذا يتضح أن وظيفة الأغنية الشعبية هنا هي: (طرح ملامح الشخصية).

4- (قولوا لبوها إن كان جعان يتعشى

وإن كان شبعان يفرح ويقوم يتمشى

عرضه انستر واللي يحبه اتهني

واللي يعاديه تندب ف عينه مقشه

قولوا لأبوها أن كان جعان يتعشى (27).

يسوق المؤلف هذه الأغنية الشعبية بعد أن يعرض لحلم بهية، وبعض التفسيرات التي لاقتها عن هذا الحلم .. لقد أكدت الغجرية لبهية أن (المنديل الأحمر) يعني (منديل الدخلة) ثم يستثير المؤلف – عبر هذه الأغنية التي ترددها النسوة – جمهور المستمعين كي تعاطفوا مع رغبتي كل من ياسين وبهية في الزواج. إن الأغنية تستعرض مدى راحة البال التي يتلقاها الأب بعد زواج ابنته. وبهذا يتضح أن الوظيفة الفنية للأغنية هنا هي : (استثارة وجدان المتفرج لخلق نوع من التعاطف مع رغبة الشخصية الأساسية) التي تتمثل في كل من ياسين وبهية وأمر زواجهما.

ثانيًا: الموال:

استلهم المؤلف بعض نماذج الأغنية الشعبية المعروفة باسم (الموال) الذي يحتوي على موضوعات ذات صبغة حزينة، وهو ما يعرف باسم الموال الأحمر. ويمكن أن نعرض لها عل الوجه التالي:

1- (فيه ناس بتشرب عسل وناس يتشرب خل
وناس تنام ع السرير وناس تنام ع التل
وناس بتابس حرير وناس بتابس فل
وناس يتحكم على الحر الأصيل ينذل).[28]

يتضح من هذا الموال أنه من نوع (الموال البغدادي) الذي يتكون من أربعة أبيات تكون قد أدت المعني على الوجه الأكمل، وقد ورد هذا الموال على لسان الراوي؛ تعليقًا على ما أبداه (ياسين) من ظلم المجتمع الذي يعيش فيه، إذ إنهم يعانون من الفقر في الوقت الذي تمتلئ خزائن الباشا بالخيرات الوفيرة، ويعانون من الظلام في الآن الذي تضيء الكهرباء حظائر البهائم. إن ياسين يتعرض هنا للطبقية الاجتماعية التي فرضها نظام الباشا على أهالي قرية بهوت إجراء الأرض. ومن الملاحظ أن الموال يتطرق لنفس الحالة النفسية التي تعرض لها ياسين من ناحية – وهي الإحساس بالمرارة – كما يتطرق الموال لنفس موضوع الظلم . ويعني المؤلف بهذا الموال التأكيد على فكرة الظلم وشيوع حالة نفسية محددة لدى جمهور المستمعين، وهي الإحساس بمرارة العيش. وبهذا ستضح أن وظيفة الموال هنا هي: (التأكيد على الفكرة المطروحة من خلال الموقف) و (خلق جو نفسي عام).

2- (قاضي القضاه اشكى البرسم لحاموله
واللي معاه مال كل الناس يحاموله
واللي بلا مال أهي مالت عليه الأحكام
أجيب منين ناس للغلبان يحاموله).[29]

يتعرض هذا الموال أيضًا لموضوع الطبقية الاجتماعية ومدى الظلم الذي يتعرض له الإنسان. ويرد هذا الموال (البغدادي) على لسان (الراوي) بعد أن نرى كيف أن والد ياسين قد ضاق من الباشا لسلبه أرضه. وقد عزم على الانتقام منه لكن نفوذ الباشا كان أقوى وكانت له الغلبة. لقد استطاع الباشا أن يسلب والد ياسين ماله بالقوة ثم ما لبث أن سلبه حريته حين ألقاه في السجن ويزيد الأمر

عن هذا الحد بأن يسلبه حياته بموت والد ياسين في السجن. لقد أدرك والد بهية أن أخاه – والد ياسين – قد افتقد إلى حماية أهل القرية كما أفتقر إلى وجود نظام عادل ينصفه. وهذا ما يطرحه المؤلف من خلال هذا الموال – إذ إن صاحب السلطة – الاقتصادية هنا – هو الذي يكون له الغلبة في نهاية المطاف وإن جميع من حوله يقفون بجانبه في الوقت الذي لا يجد فيه الفقير من يحكم لصالحه في قضية تعنى بالظلم الواقع عليه، ولا يجد من يقف بجواره في أزمته لأنه معدم لا يملك مالاً.

ومن خلال هذا يتضح أن الموال قد قام بوظيفتين: أولهما (التأكيد على الفكرة المطروحة من خلال الموقف) وهي فكرة الظلم، وأخرهما (خلق جو نفسي عام) يعني بضيق والد بهية من هذا النظام ومرارته من الواقع الاجتماعي الذي سلب أخاه – والد ياسين – أرضه وحريته وحياته.

هذا وقد استلهم المؤلف بيتين من الموال القصصي المعروف باسم (ياسين وبهية) – انظر : نماذج المواويل القصصية في الباب الأول – وهذين البيتين هما:

3- (يا بهية وخبريني ع اللي قتل ياسين

قتلوه (...) من فوق ضهر الهجين) [(30)].

وهذا الاستفهام من شأنه أن يوحي للبعض بأن ثمة علاقة بين (رواية ياسين وبهية) وبين (موال ياسين وبهية القصصي) وهذا ما سوف نقوم بدراسته في هذا الموضع من الدراسة. وهذا يدعونا أن نلخص حدث الرواية بقصد البحث عن نقاط الاتفاق والاختلاف بينهما وبين موضوع الموال القصصي الشعبي.

إن ياسين قد أحب بهية ابنة عمه وقد حال بينه وبين الزواج منها النظام القاهر الذي فرضه الباشا. لقد استولى الباشا على أرض أبيه مما دعا ياسين إلى العمل كأجير في هذه الأرض. وقد زاد من ظلم الباشا أنه كان يستولي على ما أنتجه ياسين من محصول في نهاية كل موسم، وقد أرسل رسولاً يطلب بهية لسريره ونتيجة لهذا يقف ياسين – معه أهل بهوت – ضد أعوان الباشا الذين جاءوا للاستيلاء على محصول الموسم وتنتهي المعركة بين الطرفين بمقتل ياسين نتيجة لإصابته بإحدى رصاصات الهجانة. هذا عن موجز حدث الرواية. أما عن موضوع الموال – انظر نماذج الأغاني في الباب الأول – الذي لم يصل إلى أيدي الدارسين كاملاً، فإن ما ورد إلينا عن هذا الموضوع يتمثل في أن السوادنية ق قتلوا ياسين – خطيب وابن عمها – الذي كان يعمل خيالاً لدى القوات الإنجليزية في السودان.

وقد ذهبت بهية إلى المحكمة – في قضية غير معلومة – وكان نتيجة الحكم أن برئ اثنين وحكم على ثلاثة (!) بالسجن المؤبدة ثم قضى على اثنين (!) بالسجن في زنزانة القلعة وحكم على ثلاثة (!) بالسجن في إحدى الزنزانات. ويرى الباحث أن الجزء الثاني من الموال لا يعني بموضوع ياسين وإنما يعني بموضوع رجل آخر (!) كانت له علاقة – بعد ياسين – ببهية – وهذا ما سوف يتضح في مسرحية آه يا ليل يا قمر – .

وبهذا يتضح أن الموقف قد استلهم فقط اسمي (ياسين) و (بهية) وعني بقضية قتل ياسين، إلا أنه لا يورد مقتله على يدي (السودانية) كما حدث في الموال، وإنما كان مقتله في صياغته للرواية على أيدي قوات الهجانة التي أرسلها الباشا. كما غير المؤلف من مهنة ياسين، فبدلاً من كونه (خيالاً) لدى القوات الإنجليزية – كما يحدثنا بهذا الموال – نجد ياسين فلاحًا أجيرًا لدى الباشا.

وعلى أساس هذا يتجلى لنا أن استلهام المؤلف لبعض الإشارات التي وردت في الموال إنما القصد منها (خلق جو نفسي عام لدى المتفرج) إذ إن الموال يتعرض أيضًا لفكرة الظلم، ومدى مرارة بهية من فقدها لياسين.

وبهذا يتضح لنا أن المؤلف استلهم بعض صور الشكل الأدبي الشعبي المعروف باسم الأغنية الشعبية في نوعين أساسيين هما:

1– أغنية المناسبات الاجتماعية (أغاني الزواج):

وتمثلت الوظيفة الفنية لهذا النوع في تلخيص الموقف وتأكيده) و(طرح ملامح الشخصية) و(استثارة وجدان المتفرج).

2–الموال: استخدام المؤلف – في الموال غير القصصي – ذلك النوع الذي يعرف باسم (الموال البغدادي) الذي يتكون من أربعة أبيات ويكون من خلالهم مكتمل. وقد قام هذا النوع بعدة وظائف فنية هي: (التأكيد على الفكرة المطروحة خلال الموقف) و(خلق جو نفسي عام).

أما الموال القصصي فإن المؤلف لم يستلهم من الأصل الشعبي لموضوعه سوى اسمي كل من ياسين وبهية بجانب قضية قتل ياسين، وقد غير من قاتليه ليؤكد على فكرة القهر التي تتعرض لها الرواية كفكرة أساسية لها.

وبهذا يتضح أن وظيفة هذه الشذرات المستلهمة من الأصل الشعبي هي: (خلق جو نفسي عام).

الحواشي

1- نجيب سرور. ياسين وبهية. (القاهرة: مكتبة مدبولي). ص114.

2- المرجع السابق. ص117.

3- نجيب سرور. حوار في المسرح. (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1969) ص62.

4- نجيب سرور. ياسين وبهية. مرجع سابق. ص121.

5- المرجع السابق. ص124.

6- المرجع السابق. ص127.

7- المصدر السابق. ص25.

8- المصدر السابق. ص29.

9- المصدر نفسه. ص60.

10- المصدر السابق. ص65.

11- المصدر السابق. ص48.

12- المصدر نفسه. ص49.

13- المصدر السابق. ص14.

14- انظر : د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. **المكتبة الثقافية.** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970) ص77.

15- نجيب سرور. ياسين وبهية. مصدر سابق. ص44.

16- المصدر السابق. ص49.

17- المصدر السابق. ص58.

18- المصدر السابق. ص61.

19- المصدر السابق. ص62.

20- المصدر نفسه. ص65.

21- المصدر نفسه. ص72.

22- المصدر السابق. ص90.

23- المصدر السابق. ص91.

24- نفس المصدر. ص14.

25- المصدر السابق. ص17.

26- المصدر السابق. ص35.

27- المصدر نفسه. ص78.

28- المصدر السابق. ص18.

29- المصدر نفسه. ص90 وص91.

30- نفس المصدر. ص111.

الفصل الخامس
التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في:
مسرحية: آه يا ليل يا قمر

تحليل المسرحية:

تعتمد مسرحية (آه يا ليل يا قمر) في صياغتها الفنية على مجموعة من الأحداث المتناثرة، التي ترتبط بشخصية بهية، وينظم وضعها المؤلف عن طريق الكورس بإثارة أسئلة للشخصيات، ومن ثم تتم الإجابة بشكل درامي، عن طريق مواقف درامية متعددة ولهذا فإن المسرحية تخلو من حدث واحد متطور – كالمسرحية التقليدية التي تشتمل على مراحل العرض والتعقيد والحل – وهكذا فإن تحليل المسرحية يبتعد عن النموذج التحليلي – الذي اتبعناه في رواية ياسين وبهية – معتمدين على تحليل المسرحية بما يتوافق مع إمكانيتها الفنية.

1- موضوع المسرحية:

تبدأ (آه يا ليل يا قمر) بافتتاحية على لسان الراوي، الذي يعرض لنا كيف أن بهية ما زالت تنتظر عودة ياسين – رغم موته – مؤكدًا أنها مؤمنة بإمكانية عودته في هيئة جديدة – فكرة التناسخ – ومع بداية الفصل الأول نرى الكورس يعبن أننا الآن بعد موت ياسين بعدة سنوات ن ويتساءل ع حال بهية ن ثم يقيم معها حوارًا ليعلم منها أنها قد أهملت في حبها لياسين، فلم تعد تجلس في المكان الذي كان يجمعهما تحت ظل النخلتين – بشكل منتظم كما كانت من قبل، كما أنها أهملت في زيارة قبر ياسين بعد أن كانت تزوره في أيام الميس من كل أسبوع، وسرعان ما يعرف السبب: لقد أحب بهية شخصًا يدعي (أمين)، وهو صديق حميم لياسين، ويوجه الكورس أسئلة لأمين، فنعرف أنه قد أحبها، وتقدم لخطبتها من أبيها، لكن الوالد قد رفض بدعوى أنه قد أخذ عهدًا مع أخيه يعني بزواجها من ياسين. وتتدخل أم بهية لمحاولة إقناع الأب بالموافقة على (أمين)، لكنها تفشل. وفي مشهد شبه محاكمة للأب يوافق عل طلب (أمين) بعد أن تدخل الكورس الذي يمثل أهالي بهوت. بإقناعه بالعدول عن رأيه وقبول أمين زوجًا لابنته، وذلك بمنطق الريف البسيط المقنع:

الكورس: – " بنتك حره .. بس الحرة بتقلب مهره .. لما تشوف الجدعان بره" .. [(1)].

– " مين هايقولك . دقنك زي الفرشة يا جدي" .. [(2)].

– " سمي حفيدك باسم ياسين" .. [(3)].

وبهذا يوافق الأب على تزويج ابنته بهية من أمين. وقد اعتزم أمين وبهية على السفر إلى بورسعيد. وتبدأ أحداث الفصل الثاني وقد انتقلنا جغرافيا إلى بورسعيد وزمنيًا بعدة عدة سنوات .. من نهاية الفصل الأول .. وعن طريق محاورة الكورس مع بهية نعلم أن أمين قد عمل بكامب الإنجليز. ولكنه سرعان ما يتغير حاله بعد إدراكه بأن الإنجليز لا يختلفون عن هجانة بهوت التي سجنته ظلمًا أربعة سنوات وقتلت صديقه ياسين.. وأحس بأن عمله في الكامب عار عليه كمصري أصيل. فيتوقف عن العمل في الكامب، ثم ذهب لاحتساء الخمر كي يهرب من إحساسه بالذنب تجاه أصالته وتجاه صديقه ياسين. وبتزايد تأنيب ضمير أمين يقرر الانضمام إلى فرق الفدائيين، ولكنه سرعان ما يموت في مظاهرة طلاب الحقوق . ويبدأ المؤلف في استعراض حياة بهية بعد مقتل حبيبها وزوجها أمين، عارضًا صورًا أخرى من قهر السلطة لبهية وأمثالها، ففي الفصل الثالث نجد مجموعة من النسوة قد اجتشدن أمام أحد المصانع – الذي يحوي جثث أصحاب المظاهرة المظاهرة الطلابية . وبينهن بهية وأمها تنتظران استلام جثة أمين لتكريمها.

ومع قهر السلطة المتزايد يطلب أحد العساكر منم الجميع أن يلتزمن الصمت، فتروح بهية في سنة نوم، وتحلم بياسين وأميت ورجل آخر لا تعرفه يهدونها القمر، وتفيق بهية على صوت أحد الحراس حيث يعلن بأن الحكومة قد تولت دفن جثث موتاهم.

2- الشخصيات:

(شخصية بهية): وهي بطلة المسرحية، حيث تدور جميع الأحداث لتوضح مسار حياتها بعد موت طيبها ياسين. وبهية فتاة شابة، في العقد الثاني من عمرها- تقريبًا – جميلة، أمية لا تعرف القراءة والكتابة، ولكت أحداث القرية المضطربة قد أودعت بها مخونًا معرفيًا، لا يبدو في أقوالها وسلوكها، بقدر ما يتأتى في أحلامها، ولهذا فهي تستنبط موت ياسين قبل حدوثه، وتدرك موت أمين قبل وقوعه وتشعر بموت أبيها قبل أن يذاع إليها نبأه. إنها شخصية شفافة النفس، ترى واقعها رغم غشاوتهن وتكشف أسرار المستقبل رغم ضبابية الحاضر.

لقد كانت تحب ياسين حبًا جمًا، لذا حزنت عليه – بعد موته – حزنًا شديدًا ولإيمانها بفكرة التناسخ تنتظر عودة ياسين في هيئة غير هيئته. حتى عاد مرة أخرى في هيئة أمين. إن بهية لم تعشق أمين لتدلل على عدم وفائها لياسين، لكنها أحبته لتشابهه مع ياسين في عدة أشياء:

1- تشابهه مع ياسين من حيث الحياة .. هيأة الرجل القوي البنيان.

2- من حيث السلوك الثوري الذي لا يخضع للظلم أو يأبه لجلد سوط.

3- أنهما كانا صديقين.

وعلى هذا فإن ياسين من وجهة نظر بهية هو أمين مع الاختلاف في اسميهما فقط وقد أدركت بهية سبب حبها لأمين لتشابهه مع ياسين بعد زواجهما..

إذ تقول:

" اللي قاعد كان ياسين بس لابس بدلة زرقا" ... [4].

ومن العوامل التي ساعدت في إتمام عملية نقل صورة المحب من ياسين إلى أمين شعور بهية بعبثية الانتظار خاصة بعد أن يقول لها الشيخ – عند مقبرة ياسين:

"يعني قاعد – يقص ياسين – زي كل الصالحين على الآرائك ينظرون .. وتحتهم أنهار بتجري الخمور والحليب والعسل ... وتلاقيه دلوقتي أيه .. قاعده جنبه حورية ... سبحان من خلق" .. [5].

ويكون رد فعل بهية أن تقول:

" قاعد وجنبه حورية قال .. والعبيطة لسه بتعيط عليه" .. [6].

كل هذه الأسباب قد جعلت بهية – ما نعرف من الفصل الأول – تتوانى في زيارة مقبرة ياسين، وتقطع ترددها على المكان الذي كان يجمعهما تحت ظل النخلتين وقد كانت رغبة بهية – في الفصل الأول – هي الزواج من أمين، ثم أضحت رغبتها أن تحيى حياة كريمة لولا النظام الاجتماعي وقهر السلطة الذي حرمها من الحياة الهانئة بمقتل أمين.

(شخصية أمين): هو شباب من أبناء قرية بهوت، جميل الهيئة، لا يتورع في الدفع بنفسه والتضحية بكل شيء في سبيل كرامته وشرفه. لقد وقف أمام الباشا حين أراد – الثاني – أن يجلب بهية لسريره. ووقف أمام الهجانة وتحمل وخزات سياطهم، وتحمل أربعة سنوات في السجن على ألا يتفوه بكلمة لا ترضيه وتنال من كرامته، كتلك التي طلبوها منه (قول أنا مره) وقد صبر على تحمل هذه العذابات ببقائه في بهوت بسبب بهية إذ يقول:

" اللي قعدني هنا لدلوقتي هيه " ... [7].

لقد رفض أمين يومًا أن يهرب من واقعه، حين تقدم إليه بع الشباب بالمخدرات. ولكنه مع تضخم المشاكل وإحساسه الشديد بالغربة داخليًا بينه وبين نفسه، وخارجيًا – بينه وبين بهوت – اضطر لمغادرة بهوت إلى بورسعيد، بعد أن تحقق حلمه في الزواج من بهية، ولكن سرعان ما

يكشف خأ هربه من بهوت، بعد أن يعي أن بورسعيد تزخر بأعظم أشكال القهر. ومع وعيه بتشابه الإنجليز – الذين يعمل في خدمتهم في بورسعيد – وبالهجانة الذين يعملون في خدمة الباشا في بهوت يترك العمل في كامب الإنجليز – ويزداد ضميره في تأنيبه لنه عمل في خدمتهم حتى يهتدي لمنظمة فدائية فينضم إليها. ويموت في إحدى عملياتها – مظاهرة الحقوق ....

(شخصية الأب): هو رجل قروي متعصب للتقاليد الموروثة، لقد أحب ابنته الوحيدة (بهية) حبًا يفوق التصور؛ ولهذا رفض تزويجها من غير ياسين لنه يرى كما يقول:

" أبقى بادفن حتى ينتي مرتين .. أبقى بادفن نفسي حتى مرتين" ... [8].

فهو يعلم مدى الحب الذي كانت تكنه بهية لياسين ولهذا فهو يخاف من أمرين:

– أن يجرح شعور بهية.

– عدم الوفاء بالوعد الذي عهد به لأخيه (والد ياسين) في السجن حين قال له:

" له بهية وهو ليها . وف حياتهك برضه ها تكون عرسهم ... بكره ترجع بالسلامة وتحضره .... " .. [9].

ولكن بعد أن يقوم أهل القرية – المتمثلون في الكورس بإقناعه لا يتردد في الموافقة على تزويج ابنته من أمين، حيث يؤكدون أن ياسين قد مات وعلى هذا فالكلمة التي وعد بها أخاه لا يمكن تنفيذها بجانب رغبة بهية في الزواج من أمين.

(شخصية الأم): امرأة قروية لم يعط منها المؤلف غير الوجه الذي يعني بحبها لابنتها، وأمانيها فيها. إنها تبغي أن تراها عروس البلدة، ولهذا لا تتورع في محاولة إقناع الأب بزواجها من أمين، ولكنها لا تنجح في إقناعه لتعصبه الشديد.

إن أم بهية تمثل الثكلى الممرورة في الفصل الثاني ورغمها لا تكشف ع علقم حياتها، بل كانت دومًا تعبر غ|عن تماسكها في كل المواقف – بعد موت زوجها – وتجلدها أما ابنتها – بعد مقتل أمين.

3– الصراع:

إن الرغبة الأولى التي تعني بها بطلا المسرحية (أمين وبهية) هي الزواج والاستقرار في ظل حياة كريمة. ولكن أني هذا الزواج والأب غير موافق على أمين. لقد مثل الأب العقبة الأولى في تحقيق رغبة كل من أمين وبهية – ولكن بعد موافقة الأب تمثل عقبة ثانية – في الفصل الثاني –

هي عقبة داخلية (في نفس أمين) أمام رغبة أمين في العيش عيشة كريمة حيث يشعر بضآلته وصغر حجمه لعمله تحت إمرة الإنجليز، هذا الشعور الذي من شأنه أن جعله ينضم لصفوف الفدائيين ويقتل في إحدى عملياتهم. وفي الفصل الثالث تتشكل رغبة جديدة لبهية هي الحصول على جثة أمين لتكريمها بالدفن، وتتمثل العقبة في رفض السلطة مطلب بهية.

وتنتهي المسرحية بدفن جثة أمين عن طريق الحكومة.

وعلى هذا تتمثل الرغبة الدرامية للبطلين في هذه المسرحية في:

1- الفصل الأول: زواج أمين وبهية.

2- الفصل الثاني: العيش حياة كريمة.

3- الفصل الثالث: الحصول على جثة أمين لتكريمها بالدفن.

على حين تتمثل العقبات في:

1- الفصل الأول: رفض والد بهية.

2- الفصل الثاني: إحساس أمين بالدونية لعمله في كامب الإنجليز.

3- الفصل الثالث: الحكومة تدفن جثث صرعي المظاهرة ولا تسلمها لأهلهم.

إذن ليست هناك رغبة أساسية يعني بها بطلا المسرحية، وإنما هناك سلسلة من الرغبات المتباينة تقابلها سلسلة من العقبات المتباينة أيضًا. وهذا هو سبب فقر المسرحية إلى (وحدة العقبات).

ولا يتقابل طرفا الصراع في المسرحية – أمام المتفرج – سوى في الفصلين الأول والثالث، ففي الفصل الأول نجد طرف الرغبة متمثلاً في شخصية أمين وشخصية بهية وجموع الكورس – الذي يمثلون أهل بهوت – ونجد طرف العقبة الأب– وكذلك الحال في الفصل الثالث، حيث نجد طرف الرغبة متمثلا في بهية وأمها والكورس – الذين يمثلون جموع أهل بورسعيد – ونجد العقبة متمثلة في مجموعة العساكر . أما الفصل الثاني فإنه يحتوي على صراع داخلي طرافاه رغبة أمين في العمل وبالتالي الحصول على حياة كريمة في مقابل العقبة إحساسه بالذنب لعمله في كامب المستعمر الإنجليزي، ولكي يتخلص أمين من هذا الإحساس، كان عليه أن يقف ضد الإنجليز أنفسهم بانضمامه إلى صفوف الفدائيين.

4- اللغة:

استخدم المؤلف في صياغته المسرحية مستويين في اللغة:

الأول: لغة عربية فصيحة: وهي ترد على لسان الراوي في الافتتاحية.

الثاني: لغة ذات صيغة دارجة ن تتكون مفرداتها من الألفاظ العامية المصرية. وهي تشغل الجزء الأعظم من المسرحية.

وقد كانت صياغة المسرحية في قالب شعري يعتمد على نظام التفعيلة، التي تضمن إيقاعًا موسيقيًا.

5- الزمان:

يشير المؤلف صراحة في صدر المسرحية، أن الزمن التاريخي لها هو عام 1950 أما عن الزمن الدرامي للمسرحية فإنه يتكون من عدة سنوات غير محددة، فهناك مساحية زمنية بين الفصلين الأول والثاني قدرها عدة سنوات، وبين الفصل الثاني والثالث فترة زمنية تقدر بعدة أيام. وقد استدعى تكنيك المسرحية إلى استدعاء لحظات زمنية ماضية، وهذا يبدو لنا واضحًا في الفصلين الأول حين يتم استدعاء موقف يجمع بين (أبو بهية) وأخيه (والد ياسين)، كما يستخدم في الفصل الثالث حين يتم استدعاء أمين بعد موته.

6- المكان:

تشتمل المسرحية على مساحتين جغرافيتين، هما : قرية بهوت وبورسعيد، فيقوم الفصل الأول في قرية بهوت، ويقع الفصل الثاني في منزل بورسعيد، وتدور أحداث الفصل الثالث أمام أحد المصانع التي تحتوي على جثث صرعى المظاهرة في بورسعيد أيضًا.

7- الإيقاع:

استخدم المؤلف عدة عناصر لصنع إيقاع المسرحية منها:

(أ) النقلات الحدثية: وذلك بتطور مفردات الأحداث منذ بداية المسرحية حتى نهايتها.

(ب) النقلات المكانية: وهي تشتمل على نوعين من النقلات المكانية:

1- نقلات مكانية عبر التجسيد: وهي النقلات التي أشرنا إليها عمد حديثنا عن عنصر المكان.

2- نقلات مكانية عبر استحضار واقعة ما: وهي النقلات التي اعتمد فيها المؤلف على استحضار موقف درامي ماضوي بغرض توضيح الموقف الحاضر. وقد انتشر هذا التكنيك طوال المسرحية.

وتقوم النقلات المكانية بوظيفتها الدرامية التقليدية، بجانب خلق تلوين إيقاعي للمنظر المرئي.

(جـ) النقلات الزمنية: حيث اعتمد المؤلف على مفردات حديثة من الماضي والحاضر معًا، وتبادلهما طوال المسرحية، وهي من شأنها أن توضح الفعل المعروض آليًا من ناحية وكسر حدة ملل التسلسل التاريخي للأحداث من ناحية أخرى.

(د) التفعيلة الشعرية: استخدام التفعيلة في الصياغة المسرحية كان له أكبر الأثر فيخلق إيقاع منتظم وثابت طوال المسرحية وحتى يضمن المؤلف كسر حدة انتظام التفعيلة، خرج عن إطارها بأن استخدم عناصر أسلوبية أخرى مثل المثل والأغنية.

هذا وتتكون المسرحية من حيث البناء الخارجي من افتتاحية تعرض لنا حال بهية بعد موت ياسين وهي من شأنها أن تذكر المتفرج – بأننا ما زلنا بصدد الموال القصصي المعروف باسم (ياسين وبهية) – وثلاثة فصول. ويعتمد المؤلف في دخول وخروج الشخصيات عبر تكنيك استدعاء الشخصية من خلال الكورس أو الموقف نفسه، فالكورس يستدعي والد بهية – في الفصل الأول – لمعرفة الأسباب التي جعلته يرفض أمين وجًا لبهية، بينما يستدعي الموقف الدرامي أمين بعد موته – في الفصل الثالث – أما الشكل الداخلي فإنه يحتوي على العناصر التي ذكرناها – من موضوع وشخصيات وزمان ومكان.. إلخ – وهو يعتمد في تكنيكة على أربعة أساليب تكنيكية:

الأول: من خلال وصف الراوي والكورس، ووظيفته الدرامية محددة، وهي إعلام المتفرج بمفردة حدثية. وهذا ما يبدو لنا في بداية الفصلين الأول والثاني.

والثاني: يعني بتكنيك الاسترجاع، حيث يتجمد لنا موقف ماضوي لتوضيح بعض الأشياء للمتفرج.

والثالث: عرض فعل آني (لحظي) : وهي مجموعة المواقف التي تتفق زمنيًا مع زمن تجسيد الأحداث الآنية.

والرابع: هو أسلوب التعليق، وهو أمر يختص به الكورس بعد – معظم – المواقف التي تسجد دراميًا.

وعلى أساس هذه الأساليب التكنيكية تحددت وظيفة الكورس في أربعة نقاط هي:

1- وصف الأحداث.

2- استدعاء موقف من خلال استدعاء إحدى الشخصيات.

3- يشارك في الأحداث المعروضة كمجموعة شخصيات – الفلاحين في الفصل الأول، ونساء بورسعيد في الفصل الثالث.

4- التعليق على الأحداث.

وتطرح المسرحية فكرة أساسية هي (القهر) التي تتمثل في الباشا والهجانة في الفصل الأول، والإنجليز في الفصل الثاني، والسلطة الحاكمة المتمثلة في العساكر في الفصل الثالث، ولا يبقى لنا الآن سوى أن نبحث عن الوظيفة الدرامية لأشكال الأدب الشعبي في المسرحية من أغنية ومثل.

(1) التوظيف الدرامي للمثل الشعبي في مسرحية:

(آه يا ليل يا قمر)

1- (يا ما لسه في الجراب) ... [10]

يعني هذا المثل أنه ما زالت هناك أشياء خافية .. ويقوله (الكورس) لكل من (أمين) و(بهية). والكورس يعني بذلك بذلك أن ثمة أخبارًا ما زال يخفيها أمين وهم في حاجة إلى مغرفتها. وهي حيلة تكنيكية من المؤلف لإبقاء كل من أمين وبهية حتى يتسنى للكورس هنا يتطرق لكافة الأسئلة التي تدور في ذهن المتفرج فيثيرها ويتم الإجابة عليها عبر مواقف درامية. وبذلك يتضح أن وظيفة المثل هنا هي:

(محاولة الكورس إقناع شخوص المسرحية بتلاوة بقية حكايتهم) ..

2- (السكوت عند البنات هو الرضا) ... [11].

يعني هذا المثل أن سكوت الفتاة عن الرد في أمر خطبتها يعني موافقتها وبالتالي رغبتها في الزواج. ويرد هذا المثل على لسان (أن بهية) حيث ترد به على سؤال الكورس الخاص بموافقة بهية على الزواج من أمين. إن المثل هنا يعبر صراحة – من خلال الأم – عن رغبة بهية الدرامية في الزواج من أمين. وبهذا تكون وظيفة المثل هنا هي: (الإفصاح عن رغبات الشخصيات).

3- (ربنا من عادته يمهل بس مش من عادته يهمل) .. [12]

يجري هذا المثل – في أغلب الأحيان – على ألسنة العامة ليعني بفكرة العدل يورد في مسرحية "آه يا ليل يا قمر " على لسان (الكورس) الذي يحاول إقناع الوالد بالعدالة الإلهية وكيف أن الظلم الذي يلقاه – هو وأمثاله من أبناء قرية بهوت – مصيره إلى الزوال. وهنا يبين المؤلف أن والد بهية قد أخذ درسًا قاسيًا من حادثة مقتل ياسين – في رواية ياسين وبهية – حتى أنه هنا قد أنهى نغمة الصبر تلك التي كثيرًا ما تغنى بها على أسماع ياسين – قبل مقتله – وعلى أساس ما تقدم يتضح أن وظيفة المثل هنا هب: (التعبير عن أفكار الشخصيات) . التي تعني بمدى إحساسهم بالظلم والقهر الواقع عليهم من قبل الباشا.

4- (اللي يتجوز من أمي بعد أبويا يبقى عمي) ... [13]

يعني هذا المثل– في واقعه الشعبي – استحالة أن يحل زوج الأم مكان الأب في مكانته لدى أولاد الزوجة. ويرد المثل على لسان (أحد الفلاحين) في حفلة سمر يحضرها (أمين). في موقف من

نوع الترويح الهزلي، حيث يبدأ الصحبة لفي التسلية والضحك بعد أن أضناهم الحديث عن واقعهم المؤلم. وهكذا فإن وظيفة المثل هنا هي : (إثارة الضحك كإحدى وسائل الترويح الهزلي) التي استخدمها المؤلف في المسرحية.

5- (ايه رماك ع المر قال .. اللي شفته أمر منه) .. (14)

يرمي هذا المثل إلى أن اختيار الإنسان لمسلك من المسالك الصعبة إنما وراءه مسالك أصعب منه وأشد وطأة دعاه للهرب منه. ويرد هذا المثل على لسان (أمين) حيث يوضح للكورس، أنه يريد الذهاب إلى بورسعيد للعمل في كامب الإنجليز ويؤكد أن ظلم الباشا في قريته بهوت لهو أقوى من أي ظلم آخر، وبهذا يتضح لنا أن وظيفة المثل هنا هي (تعليل سلوك الشخصية) . ومن الجدير بالذكر أن طبيعة تركيب تفعيلة جملة المثل تتفق وتفعيلة حوار الشخصيات.

6-(اللي يخلف يببقى ما ماتش) .. (15)

إن الوالد يكسب ولده صفاته الجسمانية وتقاليده الفكرية، ومن هذا المفهوم ينطلق المثل حيث يؤكد أن موت الشخص – نفسه – لا يعني الموت طالما ورث صفاته وتقاليده لخلفه من بعده . وهو نفس المعنى الذي يحاول (الكوس) – قائل المثل- أن يقنع والد بهية بأن يقبل أمينًا زوجًا لابنته. لقد رفض قبول أمين زوجًا لابنته لنه عهد إلى أخيه قبل وفاته أن يزوجها لياسين. وبمقتل ياسين يتقدم أمين لطلب بهية أن تضمن سندًا بإنجابها ولداً على شاكلة أبيه وبهذا يتضح وظيفة المثل هنا هي: (إقناع الشخصية بفكرة ما ....) وهذه الفكرة هنا هي فكرة الزواج.

7-(الي يبعد عن عنينا برضو يبعد عن قلوبنا) ... (16)

يعني هذا المثل قدرة الإنسان على نسيان أي شيء فقده كان له مكانة في قلبه ن قبل. ويرد هذا المثل على لسان (الكورس) الذي يدرك نسيان بهية لياسين وزواجها من أمين مؤكدًا لبهية أن بجانب العوامل التي ذكرتها – انظر التحليل – التي ساعدت على عملية نقل الصورة من ياسين إلى أمين هناك عامل آخر هو بعد ياسين عن بهية، فلولا بعده ما استطاعت بهية أن تتزوج من غيره لحبها الشديد له وهنا يضيف الكورس عاملاً جديدًا إهم في زواج بهية من أمين.

وعلى أساس ما تقدم يتضح أن وظيفة المثل هنا هي: (تعليل سلوك الشخصية).

8-(حقه سبحانك يا رب .. يا للي تخلق م الشبه أ{بعين) (17)

يعني هذا المثل إمكانية وجود أكثر من شخصين على هيئة جسدية واحدة. ويقال هذا المثل على لسان (بهية) مؤكدة أن الذي جعلها تحب أمين وترضى به زوجًا هو دقة التشابه بينه وبين ياسين. وعلى هذا الأساس تكون وظيفة المثل هنا كالوظيفة السابقة وهي: (تعليل سلوك شخصية)، إذ إن بهية هنا تعرض لنا سببًا آخر قد جعلها تقوم بعملية نقل صورة النموذج الأمثل للحبيب من ياسين إلى أمين.

9-(مالي أنا ومال البصل هو حر ف قشرته) ... [18]

يؤكد هذا المثل فكرة عدم تدخل شخص في أمور غيره، ويرد بنفس المعنى في المسرحية على لسان (أم بهية) حيث تؤكد أن سهر أمين خارج البيت لا يهمها في شيء، وعلى المستوى الآخر يؤكد المؤلف مدى الرابطة التي تربط أمين ببهية وعلى هذا الأساس يتضح لنا أن وظيفة المثل هنا (توضيح علاقات الشخصيات) حيث يبين المؤلف أن علاقة أمين ببهية قوى من علاقتها بأمها.

10-(الجعان يحلم بايه .. مش بسوق العيش بيحلم) ... [19]

يعني هذا المثل – في واقعه الشعبي – منطقًا محددًا لتفسير الأحلام. ولكن المؤلف هنا يجريه على لسان (العسكري 3) ليعني به معنى آخر وهو مدى ظلم السلطة وسلطان قهرها على أهل بورسعيد. حيث يقوله العسكري آمرًا جميع النساء أن يلتزمن الصمت ولا يفكرن في شيء ولا يحملن يعني – من وجهة نظره – التفكير في المطالب التي يحتاجونها . وعلى هذا الأساس نجد أن لهذا المثل وظيفة محددة وهي طرح فكرة القهر التي تتعرض لها المسرحية كافة.

وبهذا يتضح أن وظيفة المثل هنا هي: (تأكيد الفكرة الأساسية لمسرحية).

ومن خلال هذه الدراسة التي عنيت بالمثل في مسرحية (آه يا ليل يا قمر) يتضح أن المثل قد استخدم لوظائف درامية متعددة وهي:

1- كوسيلة لإقناع إحدى الشخصيات بفكرة ما.

2- الكشف عن رغبات الشخصيات.

3- التعبير عن أفكار الشخصيات.

4- كأحد مصادر الضحك في الجزء الخاص بالترويج الهزلي الذي من شأنه أني خفف من حدة جدية الموقف.

5- تعليل سلوك الشخصيات.

6- توضيح علاقات الشخصيات.

7- التأكيد على الفكرة الأساسية للمسرحية.

(3) التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في مسرحية:

(آه يا ليل يا قمر)

استوحى المؤلف – نجيب سرور – عدة أنواع من الأغنية الشعبية، حيث استخدم أغاني المناسبات الاجتماعية في موضوعات للمهد وللعب الأطفال وللعديد، كما استخدم موالين ذوي الصبغة الحزينة والمعروف باسم (الموال الأحمر) . وقد استلهم المؤلف معم أجزاء الموال القصصي المعروف باسم (ياسين وبهية) . وفيما يلي دراسة تفصيلية لكل نوع على حدة.

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية:

(أ) أغاني المهد:

1- (خد البزه واسكت   خد البزه ونام
أمك السيده   وأبوك الإمام
جد سعد باشا   طالب الاستقلال) [20].

تعد هذه الأغنية – في واقعها الشعبي – وسيلة كي ينام الطفل، خاصة أنها تؤدي بصوت هادئ وفي إيقاع بطيء. وقد أوردها المؤلف على لسان (بهية) في الوقت الذي تهدهد فيه طفلها ياسين بعد أن استيقظ على صوت أبيه أمين.

وهي هنا – في هذا الموقف – يؤدي وظيفة درامية محددة وهي : (خلق الإحساس بواقعية المسرحية)، حيث إن المؤلف قد أورد موقفًا تفصيليًا للبيئة المصرية . ولا يضيف من الناحية الفكرية أي جديد.

2- يا رب سنام .. يا رب ينام .. وأنا أجيبله .. جوزين حمام
ياكل ويقول .. كمان وكمان .. أوعي تخاف .. مني يا حمام
بضحك بيه .. لما ينام .. يا رب ينام . يا رب ينام) [21]

تقال هذه الأغنية – في واقعها الشعبي – حين تعد الأم بإجابة طلب أو بإحضار هدية لطفلها، ومن الواضح أن هذه الوعود لن تحقق. وهي ترد على لسان (بهية) في موقف يحاول فيه الكورس إقناعها بالتفاؤل لما سيأتي به المستقبل ويعدها بزوال كربها في الغد القريب. وبعد هذا الوعد مباشرة تهدهد بهية طفلها بهذه الأغنية مؤكدة بذلك أن هذا الكرب لن يزول ولن يكون مستقبلها مبشرًا وبهذا تؤكد أن وعد الكورس مثله كمثل الوعد الذي تعداه لطفلها وهو وعد غرضه خداع الطفل فقط

حتى ينام . وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية للأغنية هنا هي: (دحض فكرة ما) وهي فكرة التفاؤل التي يوليها الكرس – الذي يمثل أهالي بهوت المقيمين في بورسعيد – اهتمامه.

(ب) أغاني لعب الأطفال:

1- (يا نظره رخي رخي   على قرعة بنت أختي) .. [22]

تقال هذه الأغنية – في أصلها الشعبي – عند هطول الأمطار، حيث يسعد الأطفال بها ويبتهلون لها. وقد أوردها المؤلف على لسان (أمين) في موقف تشرح فيه بهية للكورس – الذي يمثل أهل بهوت المقيمين في بورسعيد – كيف أن أمين قد دوام على احتساء الخمر وفي الوقت نفسه تسمع صوت أمين وهو يتغنى بهذه الأغنية. إن أمين هنا يشعر بمركب الذنب نتيجة لعمله في "كامب الإنجليز" – انظر تحليل المسرحية – وقد زاد هذا الشعور إلى الحد الذي وصل فيه أمين بسلوكه الذي يخلو من وعي الرجل بمسئولياته تجاه وطنه ، لقد أحس بضآلته، وصغر حجمهن وهروبه من المسئولية. ولهذا يدلي بأغنية لا يرددها سوى الأطفال في أوقات لعبهم. وعلى أساس هذا يتضح أن الوظيفة الدرامية هنا هي: 0الكشف عن الواقع النفسي للشخصية) حيث يمر أمين بأزمة نفسية حادة لشعوره بسلوكه الصبياني نتيجة لموافقته على العمل تحت إمرة الإنجليز في الكامب.

2- (أ]و قردان .. زرع فدان .. نصه ملوخيه . ونصه بذنجان

فحت فيالطين .. لقى سكين .. دبح ولده .. وصبح مسكين .. أوب قردان) [23]

يتعرض هذا النموذج لقصة مصاغة في قالب غنائي، تروي كيف أنه كان هناك طائر (أ]و قردان) يعمل في أرض لا يملكها وأثناء عمله وجد سكينًان ثم قتل بها ابنه وبات حزينًا على هذه الفعلة. ومن الملاحظ أن هذا الأغنية القصصية – إن صح التعبير – تحمل معنى العبثية – بالمعنى اللغوي للكلمة – حيث يسلك الفرد مسلكًا عن وعي منه ثم لا يلبث أن يندم عليه بعدها. وقد وردت هذه الأغنية على لسان (أمين) بعد أن عرضت بهية نهاية أحد جيرانها الذي يعمل مع أمين في الكامب وتركاه معًا ليلتحقا بخلية فدائية وقد مات هذا الجار تاركًا أمه العجوز وأرملة تعول أطفالاً رضع. وهنا يثير المؤلف إحساس أمين بعبثية مواجهة السلطة الإنجليزية، فهو يقول في وقت لاحق لهذا الموقف إنه يجب عليه أن يظل حيًا، إذ إن موته لن يفيد الوطن في شيء، ولن يضر غير أسرتهن إذ إنه سيسلك ما سكله (أبو قردان) في هذه الأغنية من أن يجعل ابنه وابنته يتضوران جوعًا بعد مماته في إحدى العمليات الفدائية كما مات جاره – انظر التحليل – وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذه الأغنية مقتل جاره أن مصير ولديه كمصير أولاد الجار القتيل وهو يتضور جوعًا.

(جـ) أغاني العديد:

1- (يا غنا تحرم على الطير الجريح ..

اللي ضاع في الريح وليفه) ... [24]

تعني هذه الأغنية الشعبية حث الذات الحزينة على تحريم كافة الأقوال أو السلوكات التي تعبر عن السعادة . وقد أوردها المؤلف على لسان (بهية) بعد أن طلب منها الكورس – الذي يمثل أهالي بهوت – أن تسمعه صوتها الشجي، لكن بهية ترد على طلبه بهذه الأغنية. إن بهية هنا تعبر عن لوعتها لفقدها حبيبها وخطيبها ابن عمها ياسين وتندبه في الآن نفسه. وعلى هذا الأساس يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذه الأغنية هنا هي: (التعبير عن الحالة النفسية للشخصية) ، وهي هنا الحزن.

2- (وان لبسوني الخلخال أبو ميه .. اللي ببوها تعيش قوية

وان لبسوني الجوخ ما اريده .. اريد ابويا وسكتي ف ايده

ياللي ببوكي متقعدش جنبي .. لتقولي أبويا.تقطعي قلبي) [25]

تعبر هذه الأغنية عن عديد فتاة لفقدها والدها، وتتمنى لو عاد هذا الأب في مقابل أن تفقده أي شيء وفي البيت الأخير نجد ردًا على البيتين الأولين يعني بطلب فتاة أخرى من الأولى أن تكف عن العديد لشدة تأثرها به. وقد ساق المؤلف هذه الأغنية على لسان (بهية) في نهاية الموقف الذي يتحاور فيه كل من أمين والكورس – الذي يمثل أهل بهوت المقيمين في بورسعيد – وقت وصول تلغراف يعني بموت والد بهية، حيث نرى الكورس يطلب من أمين أن يخبر بهية بموت والدها ولكنه يتردد. وتعبر بهية – في أغنيتها – عن لوعتها وحزناه من فقدها لأبيها وقد تلتل الأغنية مباشرة نقلة زمنية وبهذا يتضح أن هذه الأغنية قد قامت بوظيفتين أساسيتين:

أولهما (التعبير عن الجانب النفسي للشخصية) وهو الحزن، وآخرهما (تعبر الغنية عن نقلة زمنية وحدثية) حيث نعرف من خلالها أنها قد علمت بموت أبيها وهذا يدلل على مرور بعض الوقت على الحوار القائم بين كل من أمين والكورس كما يطور هذا من موضوع المسرحية.

3- (دارنا وسيعة وبابها كويس

يا ميت ندامه صبحت بلا ريس

يا دارنا لنظر عليكي شاشي

ياللي ضلامك بيخوف الماشي) ... [26]

تعبر هذه الأغنية عن مدى اللوعة التي أصابت المرأة والأسى الذي ألم بها من فقدها لرجلها. وهي ترد على لسان (امرأة) قد فقدت رجلها في إحدى العمليات الفدائية (حادثة مظاهرة طلاب الحقوق) في الوقت الذي تجلس فيه النسوة ومن بينهن بهية التي فقدت أمين – أمام أحد المصانع الذي يضم أشلاء رجالهن – وهنا تبدو النغمة الحزينة سائدة في ذلك الموقف. وعلى أساس هذا تقوم هذه الأغنية بوظيفة درامية مؤادها (خلق مزاج نفسي) وهو من شأنه أن يزيد من قوة تأثير الجمهور بالموقف المعروض.

4- (لما قالوا دي بنية .. قلت يا ليلة هنية

تكنس لي وتفرش لي .. وتملالي دارنا ميه) [27]

توجه هذه الأغنية إلى البنت الصغيرة – في واقعها الشعبي – حيث تكشف عن مشاعر الأم تجاه ابنتها وسعادتها بها، وأمنياتها لهان والأم فرحة بها؛ لأنها سوف تساعدها في شئون البيت. وترد هذه الغنية على لسان طأم بهية" في موقف يعني بانتظارها استلام جثة أمين – زوج ابنتها – ومن الملاحظ هنا أن أم بهية تأمل أن تسعدها بمساعدتها في الدار وبالتالي ظنت أنها سوف تجلب لأمها السعادة والهناء، ولكن كيف يتحقق هذا وهي أمام مصير ابنتها التعس .. وهنا يبدو لنا تكنيك التناقض بين ما تقوله الأغنية وبين السياق الحدثي الذي وضعت فيه، وهذا التناقض من شأنه أن يقوي قيمة تأثير الموقف في نفس الجمهور. وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية للأغنية هنا هي: (خلق مزاج نفسي معين لدى المتفرج) وهو مزاج نفسي حزين.

5- (لما قالوا دي ينيه

انهد ركن الدار عليه

وجابوا ليالبيض بقشره

وسدال السمنه ميه) ... [28]

تعبر هذه الأغنية – في واقعنا الشعبي – عما تلاقيه الأم من خيبة الأمل التي أصابتها لنها قد أخلفت مولودة ولم تخلف مولودًا. وترد هذه الغنية على لسان (بهية) وهي ترد على أمها – في أغنيتها السابقة – مؤكدة لها مدى الحظ التعس التي لاقته بموت زوجها أمين وانعكاس هذا على

خيبة أمل الأم في النصيب المقدر للها. والأغنية تؤدي نفس الوظيفة الدرامية التي أدت إليها الأغنية السابقة وهي (خلق مزاج نفسي معين لدى المتفرج) وهو مزاج نفسي حزين أيضًا.

ثانيًا: الموال:

(أ) الموال غير القصصي:

1- (يا عيني مال الجميل واقف ومتحير

والله بدري عليك الحيره يا صغير) .. [29]

لم يستطع الباحث الحصول على نموذج مكتمل لهذا الموال، لذا لا يمكن تصنيفه تبعًا للطريقة التي تعني بالشكل – انظر : الباب الأول في الجزء الخاص بالموال، ولكنه يصنف طبقًا للموضوع. إن هذا الموال ينتمي إلى النوع المعروف باسم (الموال الأحمر) لغلبة النزعة الحزينة الناتجة عن التساؤل الذي يطرحه الموال وهو السبب الذي دعا الفتاة إلى الحيرة إذ إنها ما زالت أصغر من تحمل همًا يكدر صفوها.

ويرد هذا الجزء من الموال على لسان (الكورس) الذي يتساءل عن السبب الذي دعا بهية إلى حيرتها بعد أن أدرك أنها تحب أمين وراغبة في الزواج منه، ولكن والدها قد رفض. وهو يثير هذا التساؤل بغرض إثارة التشويق في نفس المتفرج بعد أن علم أنها محبة لابن عمها ياسين – الذي قتل برصاصات الهجانة – فكيف تحب رجلاً آخر. إن الحيرة التي تقع تحت طائلتها بهية تعني بهذه المسألة هو ما تجيب عه الأحداث التالية لهذا الموقف. وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا الموال هي (إثارة التشويق في نفس المتفرج).

2- (عملت للشب حجة كل يوم أسقيه

ولا لشب يشرب ولا المحبوب أعتر فيه)...[30]

يعني هذا الجزء من الموال كيف أن رجلا كان يذهب لفعل ما وقد وضع في نيته أن يذهب لأمر آخر غير الذي يذهب إليه أمام الناس. وقد ورد هذا الجزء من الموال على لسان (الكورس) بعد أن أجابت أم بهية لزوجها –والد بهية– كيف أن ابنتها قد رأت أمين مصادفة أكثر من مرة عند(وابور الطحين) وكيف أنه طلبها للزواج.

ويؤكد الموال هنا أن بهية لم تكن تذهب إلى طحين الحبوب بقدر ما كانت تذهب– لرؤية أمين عن قصد منها، الأمر الذي يدعونا إلى التأكد من أن بهية قد أحبت أمين وتعلقت برؤيته.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية التي يؤديها هذا الجزء من الموال هنا هي (طرح رغبات الشخصية التي لا تفصح عنها صراحة)، إذ أن الكورس هنا يردد الأغنية وكأنه يردد ما يرد في أعماق بهية.

(ب) الموال القصصي (ياسين وبهية):

أورد المؤلف في مسرحيته (آه يا ليل يا قمر) تسعة أبيات استمدها من الموال القصصي المعروف باسم (ياسين وبهية)، وقد وضحها في مواضع متفرقة من المسرحية. وتبدو هذه الأبيات على الوجه التالي:

1- (يا وابور اتناشر يا أبو عجل حديد

يا حبيبي يا أبو عجل حديد...)...[31]

ترد هذه الأغنية على لسان (الراوي) في الجزء الذي أسماه المؤلف (البرولوج) حيث يقدم من خلاله ملخصا سريعا لحال بهية بعد مقتل حبيبها ياسين. ويعرض الراوي هنا كيف أنها ما زالت تنتظر عودة ياسين –انظر تحليل المسرحية– لإيمانها بفكرة التناسخ. وهنا يقيم المؤلف حوارا –عبر الراوي–بين بهية والقطار الذي اعتاد أن يراها مع ياسين ، ولكن حين يجدها وحدها يثير أسئلته عن محبوبها الغائب وهنا يؤكد المؤلف–للجمهور –أنه ما زال بصدد موضوع بهية بعد مقتل ياسين، وهو تمهيد لعرض حياة بهية دراميا بعد مقتل محبوبها . وهكذا يتضح لنا أن الوظيفة الدرامية لهذا الجزء من الموال القصصي هي(التمهيد لأحداث المسرحية).

2- (يا بهية وخبريني ع اللي قتل ياسين...

قتلوه .... من فوق ضهر الهجين)....[32]

ونلاحظ من خلال هذين البيتين أن المؤلف قد حذف كلمة (السودانية) التي وردت في الموال الأصلي–انظر نموذج الموال في الباب الأول–، وهذا يعني أن المؤلف لم يطرح قاتل ياسين الحقيقي، رغم تحديده له في روايته ياسين وبهية . وقد ورد هذين البيتين على لسان كل من (القطار) و(بهية)–عبر الراوي –في صيغة سؤال وجواب ناقص التحديد. ويقصد المؤلف من ذلك هو أن قاتل ياسين وغيره إنما هي السلطة العليا التي يتضح بطشها من خلال أحداث المسرحية . وبذلك يثير المؤلف المتفرج ويشوقه لمعرفة القاتل الحقيقي لياسين . وهكذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا الجزء من الموال هي(إثارة التشويق لدى المتفرج).

3-(وبهية في المحاكم ...شدت واحد وكيل

أحكم بالعدل يا قاضي.. قدامك مظاليم)...[33]

ويرد هذان البيتان على لسان (الكورس) في موقف يشرح فيه أمين ، كيف التقى ببهية للمرة الأولى، لقد التقى به في المحكمة ، حيث يحكم في قضية مقتل ياسين وبعض أهالي القرية على أيدي الباشا وأعوانه -انظر تحليل رواية ياسين وبهية -ويبين أمين كيف أنه كان أحد المتمردين ضد الباشا ولهذا تتم محاكمته وهو ووالد بهية . وبهذا يتضح أن الجزء الذي يبدأ بالمحكمة في الموال الأصلي -انظر نموذج الموال في الباب الأول-هو جزء لا يتعرض لموضوع ياسين وبهية ، وإنما يتعرض إلى موقف لرجل آخر له علاقة ببهية -وهذا ما قلناه عند تحليل الموال في رواية ياسين وبهية -وهنا يبين المؤلف أن هذا الرجل هو أمين الذي أحب بهية بعد مقتل ياسين. وعلى هذا الأساس يتضح أن وظيفة هذا الجزء من الموال الدرامية هي(الكشف عن ماضي الشخصيات) وهو أمر له أهميته من الناحية الفنية، إذ أن هذا الجزء من الموال يوضح -في موقعه من موضوع المسرحية -كيف ومتى أحب أمين بهية.

4-(وياسين غرقان في دمه   خايف منه الحكيم)..[34]

يرد هذا البيت على لسان (الكورس) في موقف يستعيد فيه كل من والد بهية والكورس حادثة مقتل ياسين، وكيف أن ياسين قد احتار الطبيب في أمر شفاءه . أن الوالد هنا يسترجع ما لحق بابن أخيه ياسين بعد أن طلب إليه الكورس -الذي يمثل أهالي بهوت - أن يقبل أمين بعلا لابنته ولكن الوالد يسترجع وعده لأخيه -انظر تحليل المسرحية-ثم يزيد في رفضه لطلب الكورس وأم بهية الخاص بتقدم أمين للزواج من بهية.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا البيت هي(التعبير عن حال الشخصية النفسي) وهو حال والد بهية الذي يشعره بالمرارة لفقده ياسين.

5-(عوج الطربوش على يمه... وحكم بأربع سنين...

سنتين في السجن العالي.. واتنين في الزنازين)....[35]

أورد المؤلف هذين البيتين على لسان (الكورس)، بعد أن عرض أمين لمدى الظلم الذي لاقاه بعد حادثة مقتل ياسين -انظر تحليل رواية ياسين وبهية-لقد كان أمين أحد الفلاحين الذين دافعوا عن أرضهم في الوقت الذي جاء فيه الباشا للاستيلاء على المحاصيل الزراعية .

ونتيجة للاحتكاك بين الطرفين ، قتل الكثيرين ، وأقيمت المحكمة، وطلبت بهية من القاضي أن يحكم بالعدل، ولكن الذي حدث أن حكم القاضي بأربعة سنوات يقضيها أمين بين سجن القلعة والسجن الصغير. وهكذا يتضح أن الكورس يصف لنا ما حدث في المحكمة . أن اعوجاج (طربوش القاضي) من شأنه أن ينبئ باعوجاج الحكم وظلمه . ومن خلال هذا يتضح لنا أن الوظيفة الدرامية لهذا البيت من الموال هي (التأكيد على الفكرة المطروحة خلال الموقف الدرامي المعروض) وهي فكرة الظلم.

ويتضح من خلال المقارنة بين موضوع المسرحية-انظر تحليل المسرحية -وبين الموال القصصي الخاص بـ(ياسين وبهية) -انظر النموذج المقدم في الباب الأول-أن المؤلف لم يستلهم موضوع الموال القصصي بشكله الكامل، وإنما استخدم بعض أجزاءه ونثرها في مواضع مختلفة لتؤدي وظائف محددة، إذ أن حدث المسرحية لا يرتبط بموضوع الموال القصصي ، لا من قريب أو من بعيد.

ومن خلال هذه الدراسة ، يتضح أن الأغنية الشعبية قد لعبت دورا كإحدى الوسائل التكنيكية التي تقوم بوظائف درامية محددة وتبدو هذه الوظائف على الوجه التالي:

1-خلق الإحساس بواقعية ما يراه المتفرج.

2- دحض فكرة ما.

3- الكشف عن واقع الشخصية النفسي .

4- التعبير عن أفكار الشخصية .

5- استخدامها كوحدة فاصلة لنقلة زمانية وحدثية.

6- خلق مزاج نفسي خاص لدى المتفرج.

7- وسيلة تكنيكية الغرض منها إثارة التشويق لدى المتفرج.

8- الكشف عن رغبات الشخصيات.

9- التمهيد لأحداث درامية.

10- الكشف عن ماضي الشخصيات بغرض توضيح بعض مفردات الحدث الحاضر.

11- التأكيد على الفكرة المطروحة خلال الموقف.

12- كما يتضح أن المؤلف قد استعان بنوعين من أنواع الأغاني هي:

(أ) أغاني المناسبات الاجتماعية:

وقد استعان من هذا النوع بأغاني المهد-لعب الأطفال-العديد)

(ب) الموال:

وهو (الموال الأحمر) الذي يعني بموضوعات الحزن والألم كما استلهم المؤلف بعضا من أبيات الموال القصصي المعروف باسم ياسين وبهية.

الحواشي

1–نجيب سرور.آه يا ليل يا قمر.(القاهرة : مكتبة مدبولي، 1980)ص.93

2– المصدر السابق.ص95

3– المصدر السابق. ص97

4–المصدر السابق. ص112

5–المصدر السابق. ص108

6– المصدر السابق. ص110

7–المصدر السابق. ص91

8–المصدر السابق. ص71

9–المصدر السابق. ص71

10– المصدر السابق. ص60

11– المصدر السابق. ص78

12– المصدر السابق. ص81

13– المصدر السابق. ص87

14– المصدر السابق. ص92

15– المصدر السابق. ص96

16– المصدر السابق. ص111

17– المصدر السابق. ص112

18–المصدر السابق. ص156

19– المصدر السابق. ص215

20– المصدر السابق. ص142

21– المصدر السابق. ص181

22- المصدر السابق. ص118

23- المصدر السابق. ص141

24- المصدر السابق. ص66

25- المصدر السابق. ص147

26- المصدر السابق. ص176

27- المصدر السابق. ص187

28- المصدر السابق. ص187

29- المصدر السابق. ص81

30- المصدر السابق. ص79

31- المصدر السابق. ص44

32- المصدر السابق. ص45

33- المصدر السابق. ص61

34- المصدر السابق. ص77

35-المصدر السابق. ص90

الفصل السادس

التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في المسرحية :

(قولوا لعين الشمس)

تحليل المسرحية :

اعتمد المؤلف في صياغته لمسرحية (قولوا لعين الشمس)على أسلوبين أساسيين هما:

1-أسلوب الخط الحدثي المتطور:

وذلك بأن أوجد عدة خطوط حدثية ، لكل منها تسلسلها الذي يعني بتطور كل خط .

2-أسلوب التراكم:

وذلك بأن أكد على فكرته الأساسية –المضمون الفكري–بأكثر من خط درامي بشكل منفصل – من الناحية التكنيكية– وبشكل متوالي على طوال الفصول الثلاثة من المسرحية.

1-الموضوع:

تبدأ المسرحية بعد وصول (بهية) إلى السويس، حيث تروى للكورس كيف أنها هجرت بور سعيد بعد حرب عام 1956، وأقامت في السويس هي وأمها وابنها ياسين وابنتها أمينة . تطلب الأم من ابنتها أن تقبل فكرة الزواج ويحاول الكورس إقناع بهية لكنه يفشل في ذلك . وبعد إدراك الكورس إصرار بهية على رفض الزواج يخبرها بأن تبحث عن عمل مناسب كي تعول أسرتها . وتبدأ المناقشة بين أفراد الكورس والأم حول تشغيل بهية في أي عمل ، وحين يفشلون في إيجاد عمل مناسب لها يؤكدون على فكرة الزواج مرة ثانية في الوقت الذي يدخل فيه عطية ويطلب يد بهية للزواج.

وبعد أن يتم تعريف المتفرج–عن طريق أسئلة الكورس–بشخصية عطية ، يبدأ في قص حكايته مع السلطة ، حيث كان أحد أفراد عساكر أمنها. وكيف أنه ضاق ذرعا بالملك الذي خان الوطن في حادثة (حريق القاهرة) وقد كان في نية عطية قتله في وقت ترحيله من مصر بعد الثورة

إلا أنه لم يستطع ذلك . ويكرر عطية طلب الزواج من بهية ، كي تصحبه إلى أسوان حيث يعمل كأحد البنائين للسد العالي، لكن بهية ترفض طلبه، بحجة أنها ستتفرغ لتربية ابنها ياسين وابنتها أمنية . ويسافر عطية إلى أسوان ، وتبقى بهية في السويس كي تعول أسرتها فتعمل بائعة متجولة .

وفي الفصل الثاني يطرح نفس الفكرة –الخيانة–على لسان ياسين–ابن بهية –وتاريخها منذ الفراعنة، ثم نعلم بعدها أمر تجنيد ياسين . ويعود عطية وقد فقد ذراعه ويروي لبهية والكورس الإنجازات التي أتمها هو وزملاؤه في تشييد السد العالي، ونبين لهم موضوع (الخيانة) الذي تم في أسوان ، من خلال السرقات التي يقوم بها المسئولون عن بناء السد ، وكيف أنهم عاقبوا عطية لمحاولته كشفهم.

ويعود المؤلف إلى ياسين حيث نجده حزينا ومرورا لاكتشافه (الخيانة) التي ألمت بالجيش من قبل القادة. وكيف أنهم عاقبوه حين أراد أن يكشف عن سرقتهم.

ويبدأ المؤلف في إلقاء الضوء على أحد جيران بهية–حمدي–الذي أحب أمينة وتقدم لخطبتها . حيث يطور الخط الدرامي الخاص به، فنرى أنه موسيقى حصل على العديد من الشهادات ، ولإيمانه بفنه لم يخن موسيقاه ولم يجنح –كغيره –لتقليد الموسيقى الغربية. حتى أدركه الضنك، وينتهي الفصل الثاني بحلم بهية حيث يأتيها فيه شبحا ياسين وأمين يحذراها من خمسة ستة وتحاول بهية معرفة ماذا يعنيان بخمسة ستة دون جدوى.

وفي الفصل الثالث ، تذهب بهية إلى الشرطة محاولة أن تبلغهم بأمر الحلم، لكنهم يسخرون منها ثم تتوجه إلى كل من تقابله وتخبره بحلمها ودون جدوى.

ويلقي المؤلف الضوء على حال ياسين في الجيش ، لقد أرسل خطابا بيدي فيه خوفه من شيء ما ، وبذلك تقلق أمه بهية . في الوقت الذي يلقي فيه حمدي بعضا مما لاقاه في الأيام الماضية ، لقد عرضت عليه إحدى فرق الجاسوسية أن يعمل لحسابها، لكنه يرفض ذلك رغم إغراءاتها المادية وإدراكه بأن هذه الفرقة سوف تتخلص منه بقتله.

ويزيد قلق بهية على ياسين خاصة وأن حلم بهية قد فسرته نكسة 1967 التي حلت فعلا وهو ما زال في الجيش في الوقت الذي تقتل فيه الجاسوسية حمدي على أعتاب المنزل فتحزنه أمينة، ويصل ياسين على البيت ليرى أمه ثم يغادره للحاق بالمعركة.

وتهجر بهية السويس إلى المنصورة بعد أن أصبحت السويس كتلة من الجمر المشتعل . وتنتهي المسرحية بخطاب مباشر للجمهور يدعو فيه للأمل بينما تدعو أمينة أن الهرب من المسئولية وهو حل سلبي للوعي.

2–الشخصيات :

(شخصية بهية) أرملة مات زوجها (أمين) في إحدى المظاهرات الوطنية. مرورة لفقدها زوجها –من ناحية–ولشظف العيش خاصة وأنها تعول أسرة بأكملها من ناحية أخرى. ولهذا تعمل بائعة جوالة كي تضمن لأسرتها حياة كريمة. هي وفية لزوجها –المتوفي–لكنها تحب شخصا يدعي عطية لتشابهه مع النموذج البطولي الذي رسمه مخيلتها وفقدته بعد موت زوجها .

تقول بهية حين ترى عطية لأول مرة: "أنا متهيأ لي شفته ..أيوه شفته..بس فين وإزاي وامتى؟.أيوه فاكره بس ناسيه"...[1]

ويعني هذا أنها قد رأت نموذج عطية من قبل وتوضح هذا النموذج بقولها:

" هو صوته .. صوت أمين .. هيه هيه كلمته " ... [2]

وحين يتقدم عطية لطلب يدها تفرض قائلة:

" مستحيل .. مستحيل .. كله كله .. إلا الحواز..

أنا بختي مال يا عالم مرتين" ... [3]

وتعلل بهية هذا التناقض بين حبها لعطية ورفضها إياه زوجًا للها قائلة:

" حاجة جوه .. جوه خالص .. قالت أوعي يا بهية..

أوعي أوعي تقولي أيوه .. أوي عمرك للعيال....

ده نصيبك ... " ... [4]

ولكها سرعان ما تتأكد من أن عطية هو نموذجها البطولي الذي فقدته، خاصة أن عطية قد فقد ذراعه أثناء تشييد السد العالي. تقول بهية:

" انطق .. انطق ياعطية .. خدني جارية..

أنا قابله .. أنا شايلالك جمايلك ....

جوه قلبي" .... [5]

وبهية مؤمنة بتحقيق الأحلام، لذا تسارع إلى المسئولين لتبلغهم حلمها الذي يعني بأن شيئًا ما سيحدث، لكنها لا تدركه. وحين تقع كارثة النكسة تقول بهية:

" شفتوا قلبي إزاي مرايه وأنا معرفش القرايه" ... [6]

وبهية يؤكد هنا أميتها، ولكن معطيات الواقع المرير قد أكسبتها محصولاً معرفيًا جعلها تتنبأ بحدوث الأشياء عبر أحلامها. إن رغبة بهية الأساسية هي العيش عيشة كريمة ، لكن الواقع يجبرها على الترحال الدائم هروبًا من أرزاء الزمن.

(شخصية عطية): رجل كان يعمل في خدمة السلطة كأحد العساكر .. وسرعان ما ترك الخدمة الأمنية بع قيام الثورة ليعمل في مصنته الأصلية (عامل بناء) . مخلص لوطنيته لا يتورع عن التضحية بأحد أجزاء جسمه في سبيل بناء الوطن. ولا يخشى بطش المسئولين في سبيل الكشف عن سرقاتهم في مشروعات الدولة المهمة. متعلم لدرجة تؤهله القراءة والكتابة. وقد أفاده تعليمه هذا من معرفة (الخيانة) التي تمت أثناء بناء السد العالي، فقد اكتشف الاختلاسات أثناء عمله في أرشيف الحسابات بعد بتر ذراعه .. أحب بهية وتقدم للزواج منها أكثر من مرة، وحين يفقد ذراعه في عملية بناء السد يشعر بموافقة بهية على الزواج منه، لكن إحساسه يدله على أنها تقبله فقد شفقة بحاله .. يقول عطية:

" أنا كنت بقولها حب ...

وانتظرت قبولها حب ...

ما انتظرتش منها عطف " ...[7]

إن رغبة عطية تتمثل في الزواج من بهية، لكنها لا ينعم بتحقيق رغبته.

(شخصية الأم): أرملة عجوز، أم بهية تحب ابنتها حبًا عظيمًا، لذا فإنها تبغي أن تضمن لها حياة كريمة قبل وفاتها بزواجها من رجل يعمل على راحتها ... تقول الأم:

" اعملي خاطر لشيبتي .. دانا برضو أمك ونفسي ..

قبل ما أنزل قبري اكمن عليكي " .... [8]

ولكن حين تدرك إصرار بهية على رفض فكرة الزواج، لا تتورع في أن تصاحبها في الجوال – رغم كبر سنها – لتحمل عن بهية بعضًا من أعباء الأسرة.

(شخصية ياسين): هـ ابن لكل من بهية وأمين، أنهى دراسته التعليمية المتوسطة، ولحبه لوطنه التحق بالجندية، ولوعيه المعرفي اكتشف الاختلاسات فما كان منهم إلا أن عاقبوه. إنه مثال لوطنية وضع في ظروف قاهرة لا تعترف بالوطنية فتطحن كل من هو وطني، ومثال للأمانة عذبته رؤوس الخيانة. ورغمها لا يتوانى في التقدم ضمن الصفوف الأولى لفداء وطنه.

(شخصية أمينة): ابنة بهية الصغرى، ومثال أحلامها التي لم تتحقق. أنهت تعليمها المتوسط، وراحت تساعد أمها في تحمل بعض أعباء الحياة بمساعدتها في طلبات البيت، أحبت جارها الموسيقي حمدي، ورغبت في الزواج منه رغم رفض أمها له؛ لاحتسائه الخمر – لكن أمينة مصرة على إصلاحه والزواج منه .. تقول:

"لو يحس .. إن حد فيمصر عايزه ..

أي حد في أي حته .. يا أمه مستنيه..

هايرقد .. زي طير .. طير مهاجر في السنين ..

على غفله . يلقى عشه ... وساعتها مش هايسكر" ....[9]

ولكن لا يتحقق حلم أمينة ورغبتها في الزواج من حمدي حيث يقتل بالرصاص أمام البيت.

(شخصية حمدي): شاب، تعلم الموسيقى وعشقها، ونتيجة لذيوع الخيانة، يرفض أرباب الفن شراء موسيقاه التي تتميز بالطابع المصري الأصيل، طالبين منه أن يؤلف قطعًا موسيقية على النمط الغربي. ولوطنية حمدي وأصالته يرفض الانحراف إلى هذا التيار .. ولكن من أ]ن له أن يعيش وليس له مصدر للرزق، لم يجد غير بهية للاستدانة منها.

ولإدراكه جيدًا بالعذاب الذي وقع فيشركه، يتجه للخمر كي ينسى همومه فيذهب كل يوم إلى إحدى الخمارات المتواضعة يشرب منها (على الحساب). حتى قابلته إحدى الخلايا التي تعني بالجاسوسية، وطلبت منه أن ينضم إليها لقاء كل ما يريد. ولمصريته الأصيلة يرفض هذا الغرض رغم وعيه بأنهم يقتلونه حتى لا يفشي سرهم.

إن حمدي قد وجد قلبًا دافئاً – أمينة – فركن إليه، وطلب يد أمينة للزواج منها ... وعلى هذا فإن رغبته تتشكل في الزواج من أمينة وعمله في المجال الموسيقي، لكن يموت لقاء رصاصة تصيبه

على أعتاب منزله.. إنها الجاسوسية قد جاءت لتقتص من جل شريف .. وبهذا لا تتحقق رغبات حمدي.

3- الصراع:

يتشكل الصراع الدرامي – بشكل عام – في مسرحية قولوا لعين الشمس من تعارض رغبات الشخصيات الأساسية (بهية – عطية – ياسين – حمدي – أمينة) مع الظروف الاجتماعية المفروضة عليهم. إن رغبات جميع الشخصيات تتمثل في طلب حياة كرمة تعني بالإنسان وآدميته وكرامته، بينما الظروف الاجتماعية تحول دون تحقيق هذه الرغبات. وفيما يلي رغبات كل شخصية على حدة والعقبة التي تحول دون تحقيقها:

1- رغبة بهية في أن تحيا حياة كريمة لتعتني بتربية أطفالها تربية حسنة. وتستطيع بإرداتها أن تجتاز جميع العقبات كي تحقق ذلك، ثم رغبتها الدرامية المتمثلة في إبلاغ السلطة بأمر الحلم، وكانت عقبة هذه الرغبة هي تجاهل المسئولين وبالتالي وقوع ما كانت تتنبأ به.

2- رغبة عطية في أن يحيا حياة كريمة وشريفة، فيعمل ويفقد أحد ذراعيه. ثم يكتشف أمر الاختلاس، وهنا تبدو رغبة درامية مهمة بالنسبة إليه تتمثل في إبلاغ المسئولين بحقيقة الاختلاس. ولخيانة كبار المسئولين عن الجهاز الذي كان يعمل فيه، يتم تجريده من كل وسائله، إلى أن يلتزم الصمت في نهاية الأمر. إن رغبته في الزواج من بهية لا تتحقق نتيجة لرفض بهية له. كما أسلفنا.

3- رغبة حمدي في الزواج من أمينة وإقامة حياة كريمة لهما، ولكن الذوق العام الذي فرضه النظام، يرفض قبول أعماله الموسيقية المصرية الخالصة ويطلب منه أن يتخلى عن مصريته بتأليف فيضطر إلى الاستدانة رغم إمكانياته العملية في مجال الموسيقى. ثم رغبته في الاحتفاظ بوطنيته كمصري، التي تجعله يرفض العمل مع خلية جاسوسية، فيكون مصيره القتل حتى لا يتفشى سرها.

4- رغبة ياسين في إثبات هويته المصرية،يلتحق بالجيش، ولكنه سرعان ما يكتشف السرقات التي يقوم بها القادة، ولرغبته في التخلص من هذه الخيانة يعاملونه معاملة قاسية، حتى يلوذ بالصمت.

5- رغبة أمينة في الزواج من جارها حمدي ولكن الظروف الاجتماعية تحول دون تحقيق أمنيتها بمقتل حمدي.

6- رغبة أم بهية في تزويج ابنته بهية، ولكن شعور بهية بعدم الأمان في ظل هذا النظام يجعلها ترف طلب أمها.

4- اللغة:

استخدم المؤلف – في مسرحية قولوا لعين الشمس – نمطًا موحدًا من أنماط اللغة وهو الأسلوب العامي المصري. وقد صاغ مفردات العامية المصرية في قالب شعري يعني بالتفعيلة، وأدمج فيها بعضًا من أشكال الأدب الشعبي – من أغنية ومثل.

5- الزمان:

تدور أحداث المسرحية في فترة زمنية مقدارها سبعة عشر عامًا، فيما بين 1950 و1967. وتتم النقلة الزمنية بين الفصل الأول والثاني في فترة زمنية تقدر بمعظم هذه المدة ويتضح ذلك من قول الكورس:

" العيال ما شاء الله كبرت   وبقت على وش جامعة" ... [10]

ويستغرق الزمن الواقع بين الفصل الثاني والثالث فترة زمنية تقدر بنحو أقل من عام، حيث إن الأشباح تبلغ بهية بأمر النكسة في نهاية الفصل الثاني ويتحقق ذلك في الفصل الثالث دون الإشارة إلى بعد زمني كبير.

هذا عن المدة الزمنية التي تقع فيها أحداث المسرحية عامة، وقد استخدم المؤلف ثلاثة مستويات زمنية مختلفة قدمت طوال المسرحية هي:

1- الزمن الحاضر: وهو الذي يعني بالحادثة الدرامية الآتية. وهو ما يبدو واضحًا في بداية المسرحية.

2- الزمن الماضي: ويتمثل في استخدام تكنيك الاسترجاع، بأن يتم استحضار موقف درامي حدث في الماضي، ليفسر الموقف الحاضر أو يضيف إليه ليطوره، ويبدو ذلك جليًا في الموقف الذي تجسده بهية الخاص بتدمير بورسعيد [11].

3- الزمن المستقبل: وفيه تطرح قضايا خاصة بالمستقبل في موقف درامي خاص، ويتضح ذلك في موقف الحلم، حيث يأتي شبحًا ياسين وأمين ليبلغا بهية خبر النكسة، الذي يقع بعد ذلك" ...[12].

6- المكان:

تدور معظم أحداث الفصل الأول – الحاضرة – بورسعيد، بينما تقع بقية أحداث المسرحية في مدينة السويس. ولم ينص المؤلف – صراحة – على منظر مسرحي معين وإنما اكتفى بذكر جغرافية المكان الذي تدور فيه الأحداث.

7- الإيقاع:

اعتمد المؤلف على أربعة مصادر أساسية في صياغة المسرحية، يمكن إجمالها على الوجه التالي:

- إيقاع ناتج عن تطور الخط الدرامي:

ويقصد به تدفق المعلومات الخاصة بكل خط من الخطوط الدرامية التي تحدثنا عنها آنفًا.

- إيقاع ناتج عن تعدد الخطوط الدرامية:

قلنا إن المؤلف قد كتب مسرحيته في شكل مجموعة من الخطوط الدرامية المتوازية وعلى هذا فإن التنقل من أحد هذه الخطوط الحديثة إلى خط آخر من شأنه أن يغير من إيقاع المسرحية.

- إيقاع ناجم عن النقلات الزمنية:

وهذا ما ذكرنا له عن حديثنا عن عنصر الزمن في المسرحية، حيث إن التنقل من موقف ماضوي إلى موقف حاضري إلى موقف آخر من شأنه أن يصنع لونًا إيقاعيًا . يتغير تبعًا لمساحة كل موقف بالنسبة إلى الموقف السابق والتالي له.

- إيقاع ناتج عن الصياغة الشعرية:

كتب المؤلف مسرحيته في أسلوب شعري يعتمد على التفعيلة، وهو في معظم المسرحية يعتمد على تفعيلة متزنة وثابتة. إلا أنه يغير من إيقاع هذه التفعيلة باستخدام عناصر من الأدب الشعبي – أغنية ومثل – وبهذا يتغير الإيقاع تبعًا لكل مساحة شعرية وأخرى يفصلها نمط تعبيري شعبي.

وقد استخدم المؤلف تكوينًا يعتمد على بعض هذه العناصر في وقت واحد ويتم تبادل هذه العناصر حتى نهاية المسرحية.

وهذا وقد استخدم المؤلف (الكورس) ليقوم بإثارة الأسئلة حتى يتم طرح معلومات جديدة تقوم بتطوير أحد الخطوط الحدثية مثل:

" بالمناسبة يا بهية ... الحكومة

تاوت ازاي الجثث؟؟ " ... [13]

كما يقوم (الكورس) بدور المعلق على الأحداث المعروضة مثل:

" حمدي ضيع الانتصار يوم ما قرر الانتحار" [14]

ويقوم (الكورس) كذلك بدور الشخصية التي تشارك في الأحداث مثل:

" هويعني المال ده مالك؟ خدت إيه؟

انت مالك .. مشى حالك يمشي حالك

الحكاية بسيطة خالص .. استلمنا واستلمت" إلخ [15]

حيث يعرض الكورس هنا آراء المسئولين عن السد العالي التي قالوها لعطية.

كما يقوم (الكورس) بعملية إلقاء المعلومات للمتفرج كي يساعده على استيعاب الحدث مثل:

" خمسة ستة الساعة تسعة .. ع البلد طبو الديابة ..

وانسحبا .. وبقينا في تسعة يونيه" .... [16]

هذا عن الوظيفة الدرامية التي يؤديها (الكورس) في المسرحية. ولا يبقى لنا الآن سوى رصد الشكل الخارجي الذي يحكم المسرحية، حيث تقسم إلى ثلاثة فصول. ولم يقسم المؤلف هذه الفصول إلى مشاهد أو مناظر أو لوحات.

وعن الفكرة الأساسية التي يعرضها لنا المؤلف من خلال الصياغة الدرامية التي تم تحليلها، نجد أنها تعني بـ(الخيانة) وهذا ما يوضحه عرضنا لموضوع المسرحية وعنصر الصراع.

(1) التوظيف الدرامي للمثل الشعبي في مسرحية:

(قولوا لعين الشمس)

1- (أنا رأى ضل راجل ولا حتى ضل حيطة) ...[17]

يعني هذا المثل ضرورة وجود زوج للفتاة كي يعولها ويحميها. ويرد هذا المثل على لسان (أن بهية) في الموقف الذي تحاول أن تقنع ابنتها بالزواج بعد أن قتل زوجها (أمين) في إحدى العمليات الوطنية ضد السلطة الملكية. ويعبر هذا المثل بشكل مباشر عن رغبة الأم في زواج ابنتها. وعلى هذا الأساس تكون وظيفة المثل هنا هي (الكشف عن رغبة الشخصية).

2- (الضرب في الميت حرام) ... [18]

المقصود بالميت هنا الضعيف، فالإساءة إليه ليست المروءة، ويكفيه ضعفه وعجزه . وهذا عن المعني العام للمثل – في واقعه الشعبي – وقد استخدمه المؤلف على لسان (الكورس) عند وصفهم لحال الملك بعد أن انتزعت الثورة – ثورة يوليو – سلطان الملك . لقد قرر الشعب رحيل الملك عن مصر. وبهذا يتضح أن قوة الملك في ملكه لا في شخصية الملك ذاتها وهو تأكيد لفكرة الموقف الدرامي الذي وضع فيه المثل، وهو يعني رضوخ طبقات الشعب لسلطة ضعيفة لعدم اتخاذها موقفًا تجاه بطشها. وعلى هذا الأساس تصبح وظيفة المثل هنا هي:

(تأكيد الفكرة المطروحة خلال الموقف الدرامي المعروض).

3- (إن سرقت اسرق جمل) ... [19]

يعني هذا المثل عظمية الفعل حتى لو كان الغرض السرقة ويرد هذا المثل على لسان (عطية) في الموقف الذي يقص فيه على أسماع الكورس وعائلة بهية كيف أن المسئولين عن بناء السد العالي قد قاموا باختلاسات كبيرة. والمثل هنا يؤكد عظمة هذه السرقة من خلال منطق المسئولين في عملية الاختلاس.

وعلى هذا الأساس تصبح وظيفة المثل هنا هي (تأكيد فكرة الموقف).

4- (حقه ياما صحيح يا حاوي في الجراب) ... [20]

وأصل المثل – في واقعه الشعبي – (ياما في الجراب يا حاوي) – انظر نماذج الأمثال في الباب الأول – ويضرب هذا المثل على لسان (عطية) في الموقف الذي يشرح فيه للكورس وأهل

بهية كيف أنه راح ليبلغ المسئولين عن السرقة التي تمت في عملية بناء السد، وبدلا من أن يحققوا مع المتهمين في السرقة فوجئ بسيل من الاتهامات توجه إليه. ويؤكد المثل هنا حيل المسئولين المختلفة في تلفيق التهم. في الوقت الذي تطرح فيه بشكل عام فكرة الخيانة . ومن خلال ما سبق يتضح أن وظيفة المثل هنا هي: (تأكيد الفكرة المطروحة عبر الموقف الدرامي).

5- (اللي مكتوب ع الجبين .. العنين لازم تشوفه) ... [21]

يضرب هذا المثل للتأكيد على فكرة القدرية، وإنما كتب للإنسان سوف يفعله. ويرد هذا المثل على لسان (الشيخ) الذي يأتي في صورة طيف في حلم بهية بعد أن تحلم بياسين وأمين يحذرانها من خمسة ستة. وحين تسأل طيف الشيخ عن معنى خمسة ستة يخبرها بهذا المثل، فسواء عملت أم لم تعلم سيقع ما قدر أن يقع. وهو ترشيح لنهاية المسرحية حيث يمهد المؤلف لحدوث هذا اللغز الذي لا تفهمه بهية. ولا تفهمه إلا بعد وقوعه. وبهذا فإن وظيفة المثل هنا هي: (الترشيح لأحداث قادمة).

6- (يعني حمام والدخول يا أمه مش زي الخروج) ... [22]

يعرض هذا المثل أن الدخول في موقف ما يجب أن يغير الإنسان . ويورده المؤلف على لسان (أحد الخنافس) في الموقف الذي تسأل فيه بهية عن مكان الحكومة لتخبرهم باللغز الذي رأته في حلمها وتنذرهم من وقوع كارثة ما. إلا أن أحد الخنافس يؤكد لها بطش الحكومة وسلطانها، فهي لا تهتم بأمور الألغاز ويؤكد أن مجرد دخول بهية لمكان حكومي لهو خطر عليها، إذ سيسألونها عن أشياء لا تفهمها .. وبهذا يوضح المثل استمرار الظلم حتى بعد زوال النظام الملكي.

وبهذا يتضح وظيفة المثل هنا في (التأكيد على الفكرة المطروحة من خلال الموقف) حيث إن هذا المثل يلخص قيمة الموقف الرئيسية وبالتالي يؤكدها.

7- (البنية لامها زي قدرة وفمها) ... [23]

يقصد بهذا المثل – في واقعه الشعبي – تأثر الابنة بأمها، ويأتي هذا المثل على لسان (الكورس) في الوقت الذي يدرك فيه مدى التشابه بين بهية وابنتها أمينة. إن أمينة ترغب في الزواج من جارها الموسيقي (حمدي) في الوقت الذي ترفض بهية ذلك؛ لأنها ترى أنه يسكر، وأنه لا يغتني بنفسه. فتؤكد أمينة لأمها كيف أن حمدي لا يختلف عن أبيها أمين، وبهذا يتضح أن مصير أمينة كمصير أمها، حيث يرشح المؤلف لنهاية حمدي بالموت كما حدث وأن ماتا زوجًا بهية. وعلى أساس هذا تكون وظيفة المثل هنا هي: (الترشيح لموقف تالٍ).

مع ملاحظة أن المؤلف قد عدل من صياغة المثل ليتناسب مع تفعيلة الحوار الدرامي.

8- (السلامة في التأني) ... [24]

يعني هذا المثل أن التعجل في الأمور مصيره الهلاك والتأني فيها مصيره الأمان والسلام. ويرد هذا المثل على لسان (حمدي) بعد أن أحس بالقنوط واليأس من مرارة الواقع وانتشار العملاء والأجانب في مصر ووباء الخونة. ولهذا فكر حمدي في الانتحار إلا أن صوتًا كما يقول يتلو على أسماعه هذا المثل. مؤكدًا أن الموت آتٍ بلا ريب فكيف يعاند مشيئة الله ويقتل نفسه. إن حديث حمدي هذا يفسر لنا أن حمدي لم يقتل نفسه فيما بعد وإنما قتله آخرون (شبكة الجواسيس). وبهذا تكون وظيفة المثل هنا هي: (تفسير أحداث تالية) حتى لا يختلط الأمر على المتفرج من جراء التفسيرات المختلفة.

9- (وعد ومنقوش ع الجبين) ... [25]

يعني هذا المثل بفكرة القدرية. ويرد على لسان (بهية) التي أدركت في نهاية الشوط إلا ما قدر قد حدث . لقد استشفت بهية عبر الحلم طلاسم هذا الحدث – هزيمة 1967 – وقد فعلت ما استطاعت للحيلولة دون وقوعه بدون جدوى.

والآن أدركت بهية نتيجة لسماعها صور الخيانة التي رددها لها كل من عطية وأمين وحمدي ... إن النكسة إنما هي نتيجة طبيعية للخيانة.

وبهذا يعطي هذا المثل وظيفة محددة هي : (التأكيد على الفكرة الأساسية للمسرحية).

وبعد هذا العرض التحليلي للأمثال الشعبية المستخدمة في مسرحية:

(قولوا لعين الشمس) يتضح لنا أن وظائفها قد تحددت فيما يلي:

1- الكشف عن رغبات الشخصيات.

2- تأكيد فكرة الموقف من خلال تلخيصها.

3- التمهيد لأحداث تالية.

4- تفسير أحداث تالية.

5- التأكيد على الفكرة الأساسية للمسرحية.

(2) التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في مسرحية:

(قولوا لعين الشمس)

أولا: أغاني العمل

احتوت مسرحية (قولوا لعين الشمس) على نموذج واحد من نماذج أنية العمل المختلفة، تقول تلك الأغنية:

(هيلا هيلا ... هبلا بيلا .. هبلا هوب) ... [26]

ومن الجدير بالذكر أن أصول هذه الأغنية ترجع إلى العصر الفرعوني، ولا تعني كلماتها بالنسبة لعمال الوقت الحاضر أي معني، وإنما تؤخذ فقط كشكل غنائي يخلق نوعًا خاصًا من الإيقاع المنتظم الذي من شأنه أن يوحد حركة العمل الجماعي وينظمها.

وترد هذه الأغنية على لسان (الكورس) – الذي يمثل أهالي بهوت المقيمين في السويس – بعد أن يخبرهم (عطية) أنه سوف يسافر إلى أسوان للعمل هناك في بناء السد العالي، وهنا يعبر الكورس عن مدى الوحدة والتكاتف التي يتميز بها العمال – أمثال عطية– وكيف أنهم مؤمنون بهذا العمل. إن المؤلف يؤد هنا على مدى إخلاص عطية في عمله، وهو تمهيد للخط الدرامي الخاص بموضوع عطية – انظر تحليل المسرحية – وبهذا يتضح أن هذه الأغنية تقوم بوظيفتين دراميتين في الآن نفسه: أولهما (التأكيد على ملمح من ملامح الشخصية) وهو الخاص بإخلاص عطية وتفانيه في العمل الوطني وإيمانه بعملية بناء السد العالي، وآخرهما: (التمهيد لبناء خط درامي جديد)، حيث يبين المؤلف إخلاص عطية في مقابل خيانة المسئولين لوطنهم.

ثانيًا: الموال:

1– (قولوا لعين الشمس ما تحماشي ...

أحسن غزال البر صابح ماشي [27]

من الصعب أن نحد نوع هذا الموال من حيث الشكل، وذلك لعدم عثور الباحث عليه كاملاً، ولكننا يمكننا أن نحدد نوعه من حيث الموضوع؛ إذ إنه من نوع (الموال الأخضر) الذي يتغنى صاحبه بمحبوبته. ويرد هذا الجزء من الموال على لسان (حمدي) دون ظهوره على خشبة التمثيل، في الوقت الذي يتحاور فيه كل من بهية والكورس عن شخصية حمدي، حيث تؤكد بهية أنه سكير كأمين. ومن الملاحظ أن هذا الموال يعبر عن شدة القيظ رغم أن وقت الموقف الذي يغني فيه هو

الليل. إن هذا التعارض بين الجار الموسيقي – حمدي – وبين الوقت الذي يتم فيه تريد هذا الموال، حيث يعرض الموال قيظ الشمس المحرق، في وقت الليل، يؤكد على أن ثمة مفارقة هائلة يعاني منها حمدي، وهي ما تكشفه الأحداث فيما بعد في الخط الدرامي الخاص بموضوع حمدي والعمل الذي يبحث عنه انظر تحليل المسرحية – وبهذا يتضح أن المؤلف يؤكد على الحرقة التي يعاني منها حمدي وفي نفس الآن، يمهد لدخوله وبداية خط حدثي جديد ليؤكد بذلك الفكرة الرئيسية – انظر تحليل المسرحية – .

وعلى أساس هذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا الموال كتلك التي أحرزتها الأغنية السابقة وهي: (التمهيد لبناء خط درامي جديد) بجانب (الكشف عن الواقع النفسي للشخصية) وهو واقع المرارة التي يشعر بها حمدي نتيجة لاصطدامه بواقع خارجي مخيب لرغباته ومحبط لآماله.

2- (أنا كل ما أقول التوبه يا بوي ... ترميني المقادير

يا حبيبي ترميني المقادير) ... [28].

استقى المؤلف هذا الجزء من الموال القصصي المعروف باسم: (ياسين وبهية) وقد أوردناه هنا؛ لأنه لا توجد علاقة بين موضوع المسرحية وبين الموال القصصي الذي يعني بقصة ياسين وبهية. ومن الملاحظ أن هذا الجزء من الموال يعر لمدى الألم الذي ألم ببهية، ومدى الشكوى التي تثيرها ضد القدر الذي يقف حائلاً أمام تحقيق كل رغباتها. ويرد هذا الجزء من الموال على لسان (الكورس) في صدر المسرحية، حيث يعبر عن مدى ما لاقته بهية في حياتها الماضية – من خلال العملين الأولين من الثلاثية – كما أنه يمهد لمدى الصعوبات التي ستواجه بهية عبر أحداث المسرحية.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية التي يؤديها هذا الجزء من الموال هي:

(التمهيد لأحداث المسرحية) بجانب أنه يقوم بـ(تحديد المزاج العام للمسرحية) هو يعني بالنغمة الحزينة المتشائمة التي تسود أجزاء المسرحية جميعها.

هذه الأغاني الشعبية التي احتوت عليها مسرحية (قولوا لعين الشمس) ونستنتج من خلال دراستها أنها تقوم بعد وظائف درامية هي:

1- التمهيد بناء خد حدثي جديد.

2- التأكيد على ملمح من ملامح الشخصية.

3- الكشف عن الواقع النفسي للشخصية.

4- تحديد المزاج العام للمسرحية.

5- التمهيد للحدث الرئيسي للمسرحية.

هذا وقد استخدم المؤلف نموذجًا واحدًا من (أغاني العمل)، كما استخدم الموال وبخاصة (الموال الأخضر).

الحواشي

1- نجيب سرور. قولوا لعين الشمس. (القاهرة: مكتبة مدبولي) ص29.

2- المصدر السابق. ص42.

3- المصدر السابق. ص18.

4- المصدر السابق. ص39.

5- المصدر السابق. ص71.

6- المصدر السابق. ص155.

7- المصدر السابق. ص71.

8- المصدر السابق. ص17.

9- المصدر السابق. ص147.

10- المصدر السابق. ص56.

11- المصدر السابق. ص39.

12- المصدر السابق. ص108.

13- المصدر السابق. ص15.

14- المصدر السابق. ص159.

15- المصدر السابق. ص75.

16- المصدر السابق. ص54.

17- المصدر السابق. ص20.

18- المصدر السابق. ص32.

19- المصدر السابق. ص77.

20- المصدر السابق. ص79.

21- المصدر السابق. ص110.

22- المصدر السابق. ص137.

23- المصدر السابق. ص146.

24- المصدر السابق. ص149.

25- المصدر السابق. ص155.

26- المصدر السابق. ص48.

27- المصدر السابق. ص60.

28- المصدر السابق. ص13.

الفصل السابع
التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في مسرحية
(منين أجيب ناس)

مصادر المسرحية:

اعتمد نجيب سرور في كتابة مسرحية (منين أجيب ناس) على ثلاثة مصادر رئيسية هي:

1- موال (حسن ونعيمة) القصصي.

2- أسطورة (إيزييس وأوزوريس) الفرعونية.

3- تاريخ مصر الحديث (معركة العلمين – حادثة كوبري عباس).

وتنقسم المسرحية من حيث البناء الخارجي إلى ثلاثة فصول. ويعتمد تكنيك الفصل فيها على تعدد المشاهد، وتتغير المشاهد تبعًا للطريقة الإنجليزية التي تعني بتغير المشهد مع التنقلات الزمنية أو المكانية الحدثية، أو هم معًا لا على الطريقة الفرنسية التي تعني بتغير المشاهد تبعًا لدخول الشخصيات أو خروجها هذا عن البناء الخارجي لمسرحية (منين أجيب ناس) أما عن البناء الداخلي فيمكن عرضه على النحو التالي:

1- الحدث:

تبدأ المسرحية بمرحلة عرض نعرف فيها السبب الذي جاء بنعيمة في هذا المكان، إنها جثة حسن (المغنواتي)، حيث تسأل الفلاحات عنها فيخبرنها بأن أهل القرية قد وجدوها ولكن أتباع العمدة قد دفعوا بها ثانية في النهر، ثم يفزعن من وجود رأس حسن مع نعيمة فتعلل لهن سبب وجودها بأنها قد خافت من تشريد جسده عن رأسه بعد مقتله. وتبدأ نعيمة في قص كيفية قتله .. لقد أحب كل من حسن ونعيمة بعضها البعض، لذا تقدم لخطبتها من أبيها. لكن أباها قد رفض بضغط من عمدة القرية لتعرض حسن له في مواويله بالنقد والسخرية. لقد منع الأب اتصال بنته بمحبوبها، وحين تعلم – من رسول حسن – أنه مريض، تذهب فارة إليه وهذا ما يجعل العمدة يضيق ويبدأ فينصب شباكه للنيل من حسن. لقد أرسل العمدة والد نعيمة ومعه بعض الأتباع ليجيئوا بنعيمة بعد أن يعده الأب بتزويج ابنته له. وحين يصل حسن إلى قرية نعيمة يختفي به الأب، ولكن إحساس نعيمة بالخديعة يتحقق، إذ يصل بعض الخفر ويأخذون حسن ويذبحوه ، ثم يلقوا بجثته بدون الرأس التي أخفتها نعيمة – في النيل.

وبهذا فإن نعيمة تعتقد أن القهر قهر فردي، وهو خاص بقتل السلطة – المتمثلة في العمدة – لمحبوبها حسن، وتبدأ مرحلة العقدة بإعلان الراعي لبهية بأن حادثة حسن هي حادثة عادية، حيث يقتل من هم مثل حسن كل يوم بأدوات مختلفة ويمثل لها بحادثة (شفيقة ومتولي) اللذين قتلتهما الظروف القاهرة غدرًان تلك الظروف التي صنعها الملك وأعوانه. ويعلل الراعي سبب مقتل حسن، لق أدرك أن معركة العلمين لعبة ففضح أمرها؛ لذا تخلصت السلطة – المتمثلة في الملك – منه. وعلى هذا لم تصبح قضية القهر قضية خاصة بنعيمة وإنما امتدت لتشمل من هم غير حسن.

وبدأ المؤلف في التأكيد على هذه الفكرة – فكرة امتداد القهر – فنجده يسوق على لسان الكهل – الذي يروي لنعيمة – مثالاً على نفسه : لقد قهر الباشا الكهل في شبابه، حين كان قويًا لا يأبه أحدًا، حتى هرب إلى الجبل وكون عصبة من الرجال وراح يغزو البلدة هو ورفاقه ويأخذون بالقهر مما يمتلكه الباشا ويعطونه للفقراء حتى حارت في أمرهم السلطة ولكنها استطاعت بالخديعة أن تنتصر عليهم. وحين تخلو نعيمة بكلبها، تقص عليه عتابها عن أهل قريتها الذين التزموا الصمت عند مقتل حسن، وتبين له كيف أن السلطة مصرية الهوية وأجنبية السلوك.

لكن المؤلف يعرض رقعة أفسح للقهر من خلال رؤية بهية لجثث بعض الأهالي الذين قتلتهم السلطة لمحاولتهم انتشال جثة حسن لتكريمها بالدفن. وفي مشهد تعبيري تدرك بهية أم مصادر القهر ليست مصرية – كما كانت تظن – وإنما مصدرها يهودي.

ثم يعرض المؤلف لاستنزاف وعي فئات الشعب بهر وبهم من واقعهم عن طريق المخدرات. إن العمال يؤكدون أن الموت هو النهاية الحقيقية لأي إضراب عمالي، وحين تسألهم نعيمة عن جثة حسن يؤكدون لها أنها لم تصبح جثة واحدة حيث يطفو على الماء عشرا الجثث كل يوم. ويخبرونها بأن ثمة مواجهة شعبية ستتم في الغد القريب ضد قهر السلطة. ويتطور الحدث في الوقت الذي يعرض فيه الأهالي سلبيتهم تجاه طلاب الحقوق وانتشار الجواسيس بينهم، وتكون النتيجة أن يقتل المتظاهرون غدرًا. وتبدأ مرحلة الحل بإدراك نعيمة أن مواجهة السلطة بالكلمات أمر غير ذي فائدة أن السلطة قد ألقت بجثته في البحر الأبيض المتوسط . وتطلب الحوريات من بهية ألا تنسى حسن وأن تصمد في المستقبل.

2- الشخصيات:

ما يهمنا من شخوص هذه المسرحية هي شخصية (نعيمة) لكونها الشخصية الرئيسية وهي شابة من صعيد مصرية:

" م الصعيد ... من جوه خالص " ... [1]

وهي فتاة لم تتلق تعيمًا مدرسيًا:

" أنا ما باكتبشي ولا بفك الخط

أبويا وأمي ما علمونيش من صغري ..

سابوني عامية في دنيا كلها فوازير " ... [2]

لقد كانت أسئلتها كأي فتاة تمر بمرحلة المراهقة لكن النتيجة بأن تصدها الأم:

" يا أبو البنات الحق بنتك هتفضحنا

واحبس في أودة الكرار .. واقفل عليها الدار ..

واضرب وأدب وربي ... إلخ" ... [3]

وهكذا تربت نعيمة بأسلوب قهري في بيتها إلى أن وجدت مخلصها في صورة حسن. تقول نعيمة:

" فتحت عيني لقيت قلبي على سهوه ...

فتح ولا الورده .... ورده وعطشانه ..

نزل عليها الندى والنور في غنيوه ....

غنيوه قالها حسن بعد الندا ع الليل ....

الليل ف قلبي سمعها طلع القمر في القلب" .... [4]

ولكن كيف لها أن تتحقق رغبتها في الزواج من محبوبها حسن وقد عقد مخاصمة مع العمدة:

" كان يكره المواويل ... ومن حس بالذات " .. [5]

لأن أغاني حسن كانت ناقدة للمجتمع:

" لسانه كان كرباج .. ع المفتري والدون ... واللي بيمسح جوخ .... " ... [6]

ونتيجة لضعف حيلة الأب تجاه العمدة، رفض بطبيعة الحال – قبولا حسن زوجًا لابنته:

" العمدة مش راضي ... حكم القوي في الضعيف

وأبويا راجل ضعيف .... ويخاف من العمدة " ... [7]

لقد دبر العمدة مكيدة لقتل حسن، ونجح في الوقت الذي شعرت فيه نعيمة بكيد العمدة لمحبوبها:

" وأنا أيدي على قلبي ... نت حاسة بالخوانه ..

حبتين طبوا الغفر .. جرجروه زي البهيمة ....

من رقبته ع الزريبة .. ودبحوه" .....[8]

ولإحساس نعيمة بهذا الغدر استطاعت أن تخفي رأس حسن عن أعين العمدة وأعوانه:

" دي اللي فضلت يومها منه .. شفتها وخبيتها منهم

بس ليه خبيتها يمكن حاسه ....

أنهم هايتاووا رأه بعيد ... بعيد عن جثته " ... [9]

بهذا لاقت نعيمة صنوف القهر الفردي،سواء من والديها أو من عمدة كفرها ... لكن دافع الحب وصفة الإصرار التي تميزت بها وإيمانها ببعث الإنسان بعد موته قد جعلها تبحث عن جثة حسن حتى تركها بالدفت – وهي رغبتها الأساسية منذ بداية المسرحية تقول نعيمة:

" وعد كان لي مستخبي . أصلهم قتلوه ....

رموه في النيل ... وجايه ورا القتيل " ..[10]

" قلت مش ها يقوم حسن يوم القيامة ...

زي كل الناس يقابل ربنا .. يبقى لازم جتته

تندفن ومعاها راسه " .... [11]

وتتضخم العقبة المتمثلة في العمدة، لتصبح الملك ذاته. لقد اكتشف حسن قبل موته – خيانة الملك للوطن في معركة العلمين، يقول أحد الفلاحين:

" لعبة لعبوها الكبار ... بس قالوا عليها حرب ...

وحسن كان فاهم الملعوب وقال ... وعشان قال دبحوه " ... [12]

وهكذا تتضخم العقبة أمام رغبة بهية – بشكل غير مباشر – حتى تكون النتيجة أن تفقد الأمل في إيجاد جثة حسن بعد أن ألقتها السلطة في البحر الكبير ن وبالغم من أمية نعيمة ألا أن تعليم حسن لها بعض استقرائه للواقع المقهور – ويتضح ذلك في هفوة نعيمة خلال حديثها مع الراوي:

" أيوه ... أيوه .... يا حسن ...

قصدي أيوه ... قول يا عم" ... (13)

قد أضاف إليها بعضًا من الوعي بما يحيط حولها من أحداث، وما أكمل الوعي لديها هي تلك الأحداث العظيمة التي ألمت بوطنها. كل هذا قد جعلها تدرك أن الكلمة لن تجدي للوقوف ضد بطش السلطة وقهرها، تقول نعيمة:

" م النهارده ما فيش كلام ...

الكلام فتحوا عليه الكوبري غدر ..

ونزل في النيل خرس .....

الخرس ألعن كلام" .... (14)

وهذا ما يمثل قمة وعيها الذي تكون نتيجة لرؤيتها انتشار وباء القهر في مختلف الميادينن بعد هذه الرحلة الطويلة في البحث عن جثة حسن.

3- الصراع:

يتمثل الصراع في هذه المسرحية في التعارض بين رغبتي نعيمة والسلطة، إن رغبة نعيمة هي إيجاد جثة حسن وتكريمها بالدفن، أما العقبة لتلك الرغبة فتتمثل في رغبة السلطة في إزاحة هذه الجثة عقابًا لصاحبها ودرًا سلطويًا لمن يحاول أن يعترض طريق السلطة أفعالها. وعلى هذا فإن محك الصراع هنا هي (جثة حسن) التي لا يشير المؤلف إلى ظهورها، بل يكتفي بترديد نغمة موسيقية مميزة لوجودها- وبهذا فإن الطرفين المتصارعين لا يتقابلان في موقف درامي واحد يجمعهما ، وإنما تظهر نتيجة هذا الصراع المتمثلة في إلقاء الجثة في البحر الكبير.

ويتم تطوير الصراع في هذه المسرحية من خلال التسلسل الإدراكي لنعيمة بأن قضية القهر ليست قضية فردية شخصية، وإنما هي قضية جماعية يعاني منها كافة فئات الشعب المقهور. لقد طور المؤلف من قوة رغبة الشخصية الضدية – التي لا تظهر لنا على خشبة المسرح- من العمدة إلى الملك كما وسع من رقعة الرغبة الأساسية – التي تعاطف معها المتفرج – الخاصة بنعيمة إلى

فئات الشعب المختلفة (رغبة جماعية) كما يبدو ذلك واضحًا في مظاهرة طلاب الحقوق. إن طرفي الصراع لا يتم تجسيدها على خشبة المسرح، وإنما يتم معرفة نتيجة هذا الصراع من خلال الصف السردي، ويتضح هذا في إلقاء الضوء – عبر السرد – على تضخيم القوي المقهورة شيئًا فشيئًا واحتكاكها بالسلطة: (اضطرب العمال– محاولة الأهالي انتشال الجثة – مظاهرة طلبة الحقوق) وحين تدرك نعيمة ضياع جثة حسن لا تتورع عن الاستسلام بدفن الرأس بلا جثة.

4- اللغة:

تعتمد المسرحية في أسلوبها على نمط لغوي ثابت طوال المسرحية، وهو نمط يستخدم مفردات العامية المصرية. كما اعتمدت في أسلوبها على الصياغة الشعرية التي تعني بنظام التفعيلة، حيث إن هناك نظام التفعيلة الأساسي الذي استخدمه المؤلف في معظم أجزاء المسرحية. المؤلفة والمواويل الشعبية والأغاني المؤلفة والغاني الشعبية. ونظام مفردات اللغة ثابت طوال المسرحية على ألسنة جميع الشخصيات، فليست هناك لغة خاصة بالفلاح أو العامل أو الراعي .... إلخ.

وكثيرًا ما استخدم المؤلف الصور الشعرية المستوحاة من الطبيعة لقوة تأثيرها في نفس المتفرج مثل:

" الميه دي دمعنا يا نيل بجيري فيك

ولحمره دي دمنا يا طمي ناطق فيك

ولشمس شاهده على الشبعان وع المحروم

والعدل ه ببلدنا ... قال أنا مظلوم" ... (15)

5- الزمان:

لم يشر المؤلف إلى زمن المسرحية الدرامي – صراحة – وإنما أورد بعض الإشارات إلى حوادث تاريخية معينة وقعت في مصر قبل ثورة يوليو عام 1952، مثل : (معركة العلمين وحادثة كوبري عباس). وقد استخدم المؤلف تكنيك الاسترجاع – الذي يعني إعادة تجسيد موقف ماضوي – في بعض المشاهد، وبخاصة حين يتم استدعاء شخصية حسن (الراوي) ليوضح المؤلف وعي حسن بما يدور حوله من قهر، حيث يقول الراوي بلسان (شخصية حسن):

" بكره ... بكره تفهمي

ليه مافيش ولا غنوه واحده..

من غنواينا اللي شارده في الفضا .. مره تمت ..

ليع تطب الحدايات زي القضا ع الحمام ...

والغنوه تخرس ... " .... (16)

وبهذا فإن هناك مستويين للزمن في المسرحية هما:

الأول: زمن الحدث الحاضر أمام المشاهد.

الثاني: زمن الماضي وهو الذي يتم عبر تكنيك الاسترجاع – كما ذكرنا – .

6– المكان:

تقع أحداث المكان بين صعيد مصر والإسكندرية، حيث تبدأ المسرحية – بوصول نعيمة إلى الإسكندرية حيث إنها المنطقة التي ألقت فيها السلطة جثة حين. وهناك ثلاثة مناظر فقط للمسرحية، هي: بجوار شط النيل، وكهف أو مغارة، على شاطئ الإسكندرية حيث البحر الممتد والبواخر والسفن – وهي أطر دلالية تحدد الموقع الجغرافي للحظة الحدثية في رحلة نعيمة.

7– الإيقاع:

اعتمد المؤلف في صياغته لمسرحية (منين أجيب ناس) على عدة مصادر لخلق عملية التنوع الإيقاعي، وأهم هذه المصادر:

اختلاف أشكال التعبير للفكرة الواحدة:

إن المؤلف قد عدد من أدوات تعبيره الأدبية لخلق تنوع في الإيقاع، حيث يعبر عن فكرة الظلم – على سبيل المثال لا الحصر – من خلال الحوار العادي مثل:

" ما هو لو كان فيها عدل يا نعيمه..

كا كانتش يبقى فيها قتل ... ولا سرقه ..

كان زمانك يا حسن يتغني لسه" .... (17)

هذا الاختلاف في أشكال التعبير من شأنه أن يصنع ألوانًا إيقاعية مختلفة خاصة وأن لكل شكل من هذه الأشكال تفعيلته التي تحكمه.

ومن بين عناصر الإيقاع التي استخدمها المؤلف أيضًا عنصر (اللون المسرحي) حيث إن المسرحية قد صبغت فيلون جاد أساسي وهو الغالب طوال الأحداث ولكنه يختلط ببعض المناطق ذات اللون الهزلي، وهو ما يتضح في المشهد الثاني من الفصل الثالث. ومن شأن هذا التغير في اللون المسرحي أن يغير من طبيعة مزاج عملية التلقي وبالتالي يقوم هذا المصدر الإيقاعي بوظيفة كسر حدة جدية اللون وهو ما يعرف بعملية الترويح الهزلي.

ومن بين الأشياء المهمة التي يجب احتواء النص على مجموعة من الرموز أهمها:

1- رأس حسن:

من خلال التحليل السابق للبناء الداخلي للمسرحية، يتضح أن الرأس تعني عملية الوعي حيث صاحبت نعيمة منذ بداية رحلتها حتى نهايتها بعد اكتمال دائرة وعيها بمفردات واقعها وأسباب القهر فيه لكون حسن مغنيًا فإن التعبير عن الوعي كان عبر الكلمة وعلى هذا فإن الرأس تعني (كلمة الوعي) أو (الوعي المعبر عنه عن طريق الكلمة).

2- الجسد:

لقد افتقدت جميع أشكال تمرد القوى المقهورة إلى قوة الفعل، وكان لبحث نعيمة عن جسد حسن تفسير يعني باستلهام الوعي (من خلال الرأس) والقوة الفعلية (من خلال الجسد) وهذه ما تؤكده الفكرة الأساسية للمسرحية.

3- الكلب:

إن نعيمة تعلن – من خلال هفوتها – بأن الكلب هو حسن نفسه، ويبدو ذلك واضحًا في حديثها إلى الكلب حيث تقول:

" أخرة المشوار ده ايه ...

قول يا عنتر ... يا حسن ... " .... [19]

وما يؤكد ذلك رد نعيمة على سؤال لإحدى النساء خاص باختفاء الكلب:

" ضياع يا عيني في المظاهره ..." ... [20]

وضياع الكلب في المظاهرة يعني ضياع (الوفاء للوطنية) حيث مهد المؤلف لوجود الخيانة في هذه المظاهرة على لسان العامل:

" أنا خايف م الخيانه ...." ... [21]

ومما يؤكد معني الوفاء للوطنية الذي كان يمثله حسن فقتلته السلطة، خوف اليهود وذعرهم من وجود الطلب في المشهد الأول من الفصل الثالث، فالأعداء لا يهابون إلا المخلص لوطنه المستعد للتضحية بنفسه في سبيله.

أما عن الفكرة الأساسية في المسرحية فمؤداها:

" أن الكلمة لا تردع قهرًا "

وقد تشكلت هذه الفكرة الأساسية من خلال عدة أفكار فرعية أهمها:

" الخيانة، الظلم، الغدر، الغناء ... إلخ".

ولا يبقى لنا بعد ذلك سوى أن نشهد التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي من أغنية شعبية ومثل شعبي وأسطورة.

(1) التوظيف الدرامي للمثل الشعبي في مسرحية:

(منين أجيب ناس)

1- (أصل اللسان ده حصان ... تصونه ما تنهان

وتهينه ما تنصان ... وكل قول بميزان ..) ... [22]

يقصد هذا المثل ضرورة التزام المرء بالتأدب دائمًا، ومراعاة عدم تعويد اللسان على الخطأ، فإن زلة اللسان تسبب الإهانة لصاحبها. ويرد هذا المثل على لسان إحدى الحوريات في موقف يرددوها على أسماع الناس جمعيًا .. وهنا يورد المؤلف معنى التزام أدب الحديث بشكل يعني عدم تعرض أحد بالحديث عن السلطة في أمر من أمورها. وهو هنا يؤكد الاتجاه السلبي الذي سلكه كل من قابل نعيمة ويعني بالتالي نقد هذه السلبية .. وعلى أساس هذا يتضح أن وظيفة المثل هنا هي : (نقد فكرة ما).

2- (أردب ما هولك .. طب ليه تشوف كيله ..

دقنك هاتتعفر .. ويكلفوك شيله ...) ...[23]

نستشهد بهذا المثل بعد أن نتدخل في أمر لا يعنينا، فيصيبنا من الأذى ما كنا في غنى عنه لو أننا تركنا هذا الأمر لأصحابه. ويورد المؤلف هذا المثل على لسان إحدى الحوريات أيضًا في نفس الموقف السابق ولتأكيد نفس الوظيفة وهي: (نقد فكرة ما) والفكرة هنا فكرة الموقف السلبي من أمور الغير.

3- (تكسير لبنتك ضلع .. ضلع لها ضلعين) ... [24]

يعني هذا المثل – في واقعه الشعبي – ضرورة تأديب الابنة بلا هوادة. ويعرضه المؤلف على لسان (نعيمة) حيث تقص على أسماع الحوريات مدى القهر الذي لاقته في بيت أوبيها. وبهذا نرى أن ثمة توافقًا بين فكرتي الموقف الدرامي المعروض والمثل الشعبي.

وعلى أساس هذا يتضح أن وظيفة المثل هنا هي: (تلخيص فكرة الموقف وتأكيدها).

4- (حكم القوى في الضعيف) ... [25]

يعني هذا المثل سلطان القهر وطغيانه. ويورد المؤلف على لسان (نعيمة) في موقف تقص فيه للمراكبية مدى القهر الذي لاقته من عمدة القرية الذي حرض أباها – بالقوة – ضد حسن. ويتضح لنا أن وظيفة المثل هنا هي:

(تأكيد الفكرة التي ترد عبر الموقف الدرامي) . وهي فكرة القهر.

5- (قالوا للمرحوم كلام مدهون بزبده) ... [26]

وأصل المثل هو: كلام الليل مدهون بزبده، ويطلع عليه النهار يسيح. ومن الواضح أن المؤلف قد أجرى تعديلاً هنا لهدفين: الأول هو أن يمتزج المثل بخصوصية الموقف الخاص بنعيمة. والثاني فرضته تفعيلة حوار الشخصيات. وقد ورد هذا المثل على لسان (نعيمة) في موقف تشرح فيه للمراكبية كيف كان خداع العمدة وأبيها لحسن حين وعداه بقبوله زوجًا لنعيمة. ومن الجلي أن المؤلف قد حذف كلمة (الليل) في صياغته للمثل لتأكيدها. إن ألإعال الليل بوجه عام تتسم باللصوصية والغدر، وأن سلوك العمدة تجاه حسن إنما يتسم أيضًا بالغدر. وعلى هذا لأساس يتضح أن وظيفة المثل هنا هي: (تأكيد الفكرة المطروحة عبر الموقف الدرامي).

6- (مين يعين عبد المعين) ... [27]

وأصل المثل هو: جبتك يا عبد المعين تعني، لقيتك يا عبد المعين عايز تتعان. إن صياغة المؤلف للمثل على هذا الشكل تهدف تأكيد أن من بيده المعونة هو في حاجة إلى معونة. وقد ورد لسان (أحد المراكبية) الذي يؤكد أن حسن كان لسان حال الناس، لقد كان يعنيهم على أمورهم والآن قد مات حسن، وهو في أشد الحاجة لمن يعنيه وينتشله من النهر. والمؤلف يعبر هنا عن يأس المراكبي من دوام حال الظلم.

وبهذا تكون وظيفة المثل هنا هي : (الإفصاح عن حال الشخصية).

7- (مقادير مكتوبة لنا ع الجبين)... [28]

يعني هذا المثل – في واقعه الشعبي – الإيمان بفكرة القدرية. ويرد هذا المثل على لسان (الراعي) الذي يعرض بنعمة اليائس المستسلم باقتناعه لكل ما يرى من أشكال القهر وألوانه. إن المؤلف هنا يعرض كيف أن السلطة بقهرها المتزايد تتقتل كل من يقف في طريقها في الوقت الذي يعرض فيه استسلام الرعية ويأسها من إمكانية الوقوف ضد هذا القهر وإزالته.

وبهذا يتضح لنا أن المؤلف هنا وظف المثل على أساس أنه (يفصح عن حال الشخصية) . وهو حال يأسه واستسلامه لقهر السلطة وبطشها.

8- (اللي يشوف بلاوي غيره ...

بلوته يتهون عليه) .... [29]

يعني هذا المثل – في أصله الشعبي – أنه مهما عظمت مشاكل الإنسان سرعان ما يدرك أنها أسهل وقعًا من مشاكل غيره. لكن المؤلف يستخدم هذا المثل الذي تستخدمه نعيمة في حديثها.

إن نعيمة لم تدرك سوى أن هذا القهر فردي، وأن المأساة إنما هي مأساتها فقط .. لكن الراعي يؤد لها – في هذا الموقف – أن المأساة مأساة جماعية وليست فردية. وبهذا يتضح لنا أن وظيفة المثل هنا هي: (دحض فكرة ما) وهي الفكرة الخاصة بفردية المقهور مؤكدًا أن القهر واقع على الجماعة كلها.

9- (آدى الفاضي عامل قاضي) ... [30]

يعني هذا المثل أن الخالي من العمل يستطيع أن يتدخل في شئون الناس وينظر في شكواهم. ويرد هذا المثل في موقف مؤداه افتقار الفلاح إلى العمل لشدة وطأة الظلم التي فرضها النظام السياسي القاهر. وهو يساق على لسان (الراوي) الذي يؤكد أن خلوه وخلو غيره من نعمة العمل قد فتح أعينهم على قضايا مجتمعهم، وبالتالي أدركوا أن سبب كل هذا القهر هو خلو المجتمع من منطق عادل يحكمه. ويؤكد المؤلف في نفس الموقف كيف أن القاضي الذي كان من الواجب عليه أن يشتغل بقضايا الناس وشكواهم قد انشغل بغير مهنته لضياع قمة العدل في المجتمع. ويم هد المؤلف بهذا المثل لأحداث تعني بشيوع الفقر الناتج عن بطالة العمال والزراع وبالتالي يمهد لوقوفهم ضد السلطة القاهرة بعد أن أدركوا مدى ظلم السلطة خلال فترة توقفهم عن العمل. ومن خلال هذا يتضح أن وظيفة المثل هنا هي : (التمهيد لأحداث تالية).

10- (بس يموت المعلم ولا يتعلم) ... [31]

يعني هذا المثل – في واقعه الشعبي – أن أحداث الحياة هي خير معلم، وأن من تعلم منها شيئًا في يوم يتعلم منها شيئًا آخر في يوم تالٍ... فعملية التعلم عملية دائمة مستمرة ولا تنتهي. ويرد هذا المثل على لسان (الفلاح) الذي يقص على أسماع نعيمة كيف أن حسن – رغم علمه بخداع السلطة – قد وقع فيشرك نصبته السلطة له حين وعدته بتزويجه من نعيمة. والسلطة هنا هي سلطة

العمدة الذي ما لبث أن فضحه حسن في كل موسم انتخابي. لقد أدرك نفاقه وخداعه ورغم ذلك صدق وعد العمدة له. وهنا يتضح أن الفلاح يشعر بالسف لن حسن مثال الوعي في البلدة قد خدعته السلطة. وبهذا يتضح لنا أن وظيفة المثل هنا هي:

(الإفصاح عن حال الشخصية) وحالتها هنا هو أسفها وضيقها ما قد جرى لحسن على يد السلطة.

11- (اللقمة الهنية ... أهي برضه تكفي ميه) ... [32]

يعني هذا المثل – في واقعه الشعبي – رضى الشخص عما قد قدره الله له من رزق حلال، كما يعني أن الرزق الحلال خيره زائد، ويكفي أكثر من حاجة الشخص نفسه إليه. ويسوقه المؤلف على لسان (الفلاح) في سياق متناقض لهذا المعني؛ إذ يعدد صنوف الخيرات التي تنتجها أرض مصر ثم ينظر إلى الرزق الذي ناله من هذا الخير فيجده قليلاً ولا يفي بحاجته. إن الفلاح هنا يضيق فقط لا من قلة مورده، وإنما لن هناك ظلمًا في التقسيم الاجتماعي وبالتالي يضيق من فكرة الطبقية التي فرضها هذا النظام الاقتصادي المتسم بالفقر في القوت الذي يرضى بما قسمه الله له من رزق إذا ما كان هذا الرزق يدل عن مورد البلدة الحقيقي، وأن يتسم هذا المورد بالشيوع وبالتالي يطالب الفلاح بالعدل الاجتماعي . وعلى أساس هذا يتضح لنا أن وظيفة المثل هنا هي: (التأكيد على الفكرة المطروحة في الموقف الدرامي المعروض).

ومن خلال هذه الدراسة التحليلية لموضوع الأمثال الشعبية في مسرحية (منين أجيب ناس) يتضح أن وظيفة المثل هنا قد تعددت على النحو التالي:

1- نقد فكرة ما ودحضها.

2- تأكيد الفكرة المطروحة عبر الموقف الدرامي بتلخيصها في جملة مثلية.

3- الإفصاح عن حال الشخصية.

4- التمهيد لأحداث تالية.

(2) التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في مسرحية:

(منين أجيب ناس)

تنوعت أنواع الأغاني الشعبية المستخدمة في مسرحية (منين أجيب ناس) بين أغاني المناسبات الاجتماعية التي تشمل أغاني لعب الأطفال وأغاني العديد وبين الموال غير القصصي بشكليه الرباعي والخماسي وبين الموال القصصي حيث موال حسن ونعيمة.

ويمكن عرض هذه الأنواع المختلفة للأغنية الشعبية على الوجه التالي:

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية:

(أ) أغاني لعب الأطفال:

1- (طلعت أدب ... نزلت أدب ... لقيت الدب ...

يقزقز لب .. ضربت الدب ... وخدت اللب) .... [33]

تتسم هذه الغنية – شأنها شأن أغاني لعب الأطفال جميعها – بأنها على درجة كبيرة من بساطة التركيب وسذاجة التعبير. وهي تعرض كيف أن بطولة الطفل وشجاعته قد حفزاه على نازلة دب من أجل حفنة من أدوات التسلية .وقد أورد المؤلف هذه الأغنية على لسان (الراوي) في الجزء الغنائي الذي يمهد للموقف الذي يجمع بين نعيمة والفلاح، حيث يعبر المؤلف هنا عن موقف مماثل لمعنى هذه الأغنية.

إن الفلاح على وعي تام بما يدور حوله من أحداث ولكته لا يتخذ موقفًا إ]جابيًا أمام السلطة القاهرة، إنه فقط يعبر عن وعيه من خلال الكلمة المصحوبة بالشكوى لا بالفعل الإيجابي الذي يحل له كافة مشكلاته.

وعلى أساس هذا يتضح أن الوظيفة الدرامية التي تؤديها هذه الأغنية هي : (تلخيص الفكرة المعبر عنها من خلال الموقف بغرض تأكيدها)وهي فكرة التنفيث عن الإحساس بالقهر بالكلمة لا بالفعل.

2- (يوحا يوحا .. يا اولاد أحمد .. قولوا لاحمد .. يربط كلبه

كلبه قلبه.. وحش وعقار .. اقف زنهار ... على باب الدار

ويقاله زمان..حالف ايمان..ما يخلي غريب..تعبان أو ديب
يدخل لاحمد . وولاد أحمد .. يوحا يوحا ..) ....[34]

قام المؤلف بتعديل هذه الأغنية لتتناس مع الموقف الدرامي الذي وضعها فيه، وهو تعديل عقد من الفكرة المطروحة فيها وحملها معنى أقوى مما عليه – في واقعها الشعبي – واحتفظ بنفس أدوات التعبير البسيطة، كما احتفظ بنفس الإيقاع الذي تميزت به الأغنية الشعبية . وترد هذه الأغنية – في ثوبها الجدي – على ألسنة (الفلاحين) بشكل متناوب، كل منهم يشارك في هذا العب بجملة أو باثنين من جمل الأغنية، في موقف يعبر فيه المؤلف عن وعي الفلاحين بمدى الظلم الذي يتعرضون له – انظر تحليل المسرحية – ولكنهم لا تخذون موقفًا مواجهًا لهذا الظلم في صورة فعل، وإنما يتخذون من الكلمة وسيلة للتعبير عما في صدورهم من مكبوتا ضد السلطة القاهرة، وبذلك تتم علية التطهير مما أصابهم من إحساس بالظلم . لقد أورد المؤلف هذه الأغنية في ختام موقف درامي يعبر عن وعي الفلاحين بقهر السلطة لهم، ليؤكد بذلك أن هذه الفئة فئة الفلاحين – تكفيهم الكلمة لا الفعل لردع الإحساس بالظلم الواقع عليهم.

وعلى أساس هذا يتضح أن الوظيفة الدرامية التي تقوم بها هذه الأغنية – أيضًا – هي : (تلخيص الفكرة المطروحة خلال الموقف بغرض تأكيدها)، وهي فكرة استبدال التعبير عن وعي الفلاحين من الفعل المواجه للقهر إلى الكلمة المعبرة عنه فقط.

(ب) أغاني العديد:

1- (قالت وحيده من غير وليف

قلت لهال مرحب بكل ضيف

قالت يا زاد حرمت الزاد

من يوم وليفي ما راح ولا عاد) .... [35]

قسم المؤلف أجزاء هذه الأغنية لترد على ألسنة كل من (نعيمة) و (الحوريات) بعد أن تسترجع نعيمة كل ما حدث لها من ظلم، وتعبر نعيمة في إطار الموقف الذي تغني فيه هذه الأغنية لعن إحساسها بالمرارة لفقدها محبوبها حسن. وهكذا يتضح أن وظيفة الأغنية هنا هي وظيفة درامية حيث تقوم بعملية (الكشف عن الواقع النفسي للشخصية)، وهو إحساس نعيمة بالمرارة لفقدها حبيبها حسن.

2- (جرحي من الميه ... مكران عليه ..) ... [36]

بعد هذا البيت الشعري أحد أجزاء أغنية كاملة تعني بموضوع العديد – انظر نماذج الأغاني في الباب الأول – وترد هذه الأغنية على لسان (الراوي) في فاصل غنائي بعبر فيه عن مدى الكرب الذي أصابه كأحد أهالي البلدة، ويلي هذا الموقف الذي يجمع بين نعيمة والفلاح. وهنا نجد أن المؤلف ما زال يعرض النغمة الهروبية التي تعني عدم مواجهة أهل البلدة لسلطة وجهًا لوجه، ولهذا يمهد هذا البيت لعرض الفكرة عبر موقف درامي كامل يعبر عن نفس الفكرة.

وعلى أساس هذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذه الأغنية هنا هي: (التمهيد لموقف درامي).

ثانيًا: الموال:

(أ) الموال غير القصصي:

1- (بييجي معاد الفطار ، نفطر على الدقه

بيجي ميعاد الغدا، لا لقمه ولا سقا

بيجي ميعاد العشان يبقى العشا ريقنا

يا رازق النمله، تسترنا وترزقنا) ... [37]

من الملاحظ أن هذا الموال – من ناحية الشكل – من نوع (الموال البغدادي)؛ لاشتماله على أربعة أبيات تؤدي معنى كاملاً، أو من نوع (الموال الأحمر)؛ لاحتوائه على موضوع يتسم بالطابع الحزين. ويعرض هذا الموال فكرة (الفقر) – في واقعه الشعبي – وقد ورد على لسان (الراوي) – الذي يجمع بين نعيمة والراعي. حيث يعرض المؤلف من خلاله فكرة القهر – انظر تحليل المسرحية – ويوضح هذا أن فكرة (الفقر) هي نتاج طبيعي لفكرة (القهر) الذي يشمل مستوييه المادي والمعنوي. وبهذا يتضح ن الوظيفة الدرامية لهذا الموال هي طرح (فكرة ما)، وهي (كسر حدة وحدة الإيقاع)، حيث إن هذا الموال يختلف في تفعيلته عن تفعيلة الحمل الحوارية الواردة على ألسنة الشخصيات. ومن شأن هذا التغير في التفعيلة أن يصحبه تغير في إيقاع الجملة القولية، وبالتالي يحد من رتابة الإيقاع المنتظم الناتج عن الحوار الذي يعتمد على تفعيلة واحدة.

2- (يا قطن يا قطن .. سارحًا لك بلا نيه

للصبح للضهر للمغرب موطيه

تعالي يا امه خديني من بلاد الناس

لا خولي يرحم ولا ملايه زي الناس) .... [38]

هذا الموال من نوع (الموال البغدادي)؛ لاشتماله على أربعة أبيات تؤدي المعنى كاملاً، كما أنه من نوع (الموال الأحمر)؛ لاحتوائه على موضوع يعني بالشكوى والألم. ويعرض هذا الموال – بشكل عام – شكوى إحدى الفلاحات نتيجة لإحساسها بالقهر المتمثل في إحساسها بالألم نتيجة للعمل المجهد المتواصل الذي لا تفصله أوقات للراحة.

وقد ورد هذا الموال على لسان (فلاحة) في فاصل غنائي يمهد للموقف الذي يجمع بين نعيمة والفلاحين. إن الموال يتعرض لفكرة القهر – كما قلنا – والموقف الدرامي التالي له يعبر عن نفس الفكرة. وبهذا تكون الوظيفة الدرامية للموال هنا (طرح فكرة ما)، وهي فكرة القهر، كما يقوم الموال أيضًا بوظيفة درامية أخرى وهي (التمهيد لموقف درامي)، وهو الموقف الذي يجمع بين نعيمة ومجموعة الفلاحين.

3- (في البحر لم فتكم، في البر فتوني

بالتبر لم بعتكم، بالتبن بعتوني

أنا كنت ورده في بستاني قطفتوني

وكنت شمعه في وسط البيت طفتوني) ...[39]

من الجلي أن هذا الموال – أيضًا – من نوع (الموال البغدادي) من ناحية الشكل، ومن نوع 0الموال الأحمر) من ناحية الموضوع. ويشير المؤلف – في إرشاداته المسرحية – إلى أن هذا الموال يلقيه (مغنٍ) بع د أن تسمع جملة حسن المميزة، الدالة على اقتراب جثته من المكان الذي يعبر عنه المنظر المسرحي. وقد ورد الموال في نهاية الموقف الذي يجمع بين نعيمة والكهل – انظر تحليل المسرحية – وهو لا علاقة له بالموقف السابق له بقدر علاقته بالموقف التالي – في المشهد التالي – الذي ينفرد فيه نعيمة مع كلبها؛ لتشكو له عن مدى سلبية أهل الكفر الذي تعيش فيه؛ لنهم سمحوا للعمدة بأن يذبح حسن. إن نعيمة هنا تؤكد أن هذه السلبية هي نوع من أنواع الخيانة المتسببة في قتل حسن. في الوقت الذي يؤكد فيه الموال فكرة (الخيانة) وهي فكرة سادت أ[جاء المسرحية ويؤكدها الموقف التالي لهذا الموال.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا الموال هي (التمهيد لموقف تالٍ) من خلال طرح فكرة الخيانة التي يحتوي عليها – بشكل مفصل – الموقف التالي للموال.

4–نفضل نقول الزمان اندار وحملنا

طب مين وراك يا زمان خلالك تحملنا

ياما اشتكينا الزمان، ضحك الزمان منا

وقال ما أنا زيكم شايل وأحمالي

تقيلة .. حتى اسمعوني ينادي جمالي) ...[40]

من الملاحظ أن هذا الموال – من ناحية الشكل – من نوع (الموال الأعرج) لاحتوائه على خمسة أبيات يتم من خلالها طرح معنى كامل. وهو من نوع (الموال الأحمر) – من ناحية الموضوع – لتعرضه لنغمة حزينة. وقد ورد هذا الموال على لسان (الراوي) في الخاتمة الغنائية من الفصل الثاني. لقد تعرض بعض أهالي البلدة للقتل لمحاولتهم انتشال جثة حسن من النيل – انظر تحليل المسرحية – وانتهى بعض الأهالي إلى استخلاص طريقة مناسبة للتعامل مع السلطة لن تجدي شيئًا غير لأنهم لم يضعوا خطة تتسم بالذكاء لمواجهة السلطة. وهذا ما يؤكده الموال التالي لهذا الموقف، حيث يستخلص أن الزمان لا ذنب له فيما يحدث للناس، وإنما المسئول عن هذا الواقع هم الناس أنفسهم.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا الموال هي (التأكيد على فكرة ما) وهي فكرة تحمل المسئولية المطروحة خلال الموقف السابق للموال.

(ب) الموال القصصي:

اعتمد المؤلف في صياغته لهذه المسرحية على موضوعين من موضوعات (الموال القصصي) وهما:

1– موال أدهم الشرقاوي.

2– موال حسن ونعيمة.

وقد أورد المؤلف بيتًا واحدًا من موال أدهم الشرقاوي، كما أورد ملخصًا لموضوعه على لسان إحدى الشخصيات المسرحية، وأورد الجزء الأعظم من موضوع موال حسن ونعيمة ما يعرف بـ(عتبة الموال) حيث استخدم البيتين الأولين منه.

وفيما يل شرح تفصيلي لكل من الموالين:

1- موال أدهم الشرقاوي:

(منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه) ... [41]

هذا البيت هو مطلع الموال القصصي المعروف باسم (أدهم الشرقاوي)، وهو يعني بالبحث عمن ينقل موضوع الموال إلى الناس ليعظهم ويعلمهم. ومن الجدير بالذكر أن المؤلف لم يربط بين موال أدهم الشرقاوي وبين الموقف الدرامي الذي يرد فيه هذا البيت الشعري. ولهذا فإن البحث عن وظيفة هذا البيت لن تتعدى إطار ما يقدمه للموقف الدرامي. وقد أورد المؤلف هذا البيت على لسان (نعيمة) التي تكرره مرتين في الوقت الذي تغني الحوريات بالألم الذي تمكن من نعيمة لفقدها حبيبها حسن، وقبل أن تروي قصتها مع حسن للحوريات . إن نعيمة قد جاءت للبحث عن جثة حسن – انظر تحليل المسرحية – ولهذا فهي تبحث عمن يساعدها في العثور عليها. وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا البيت من الموال هي: (التعبير عن رغبة الشخصية)، حيث تبحث نعيمة عمن يدلها عن المكان الذي توقفت فيه جثة حسن.

هذا وقد استخدم المؤلف تلخيصًا لموضوع موال أدهم الشرقاوي هذا نصه:

(كان ورايا ليل نهار – يقصد الباشا – لما هجت م البلد .. كلها ورحت الجبل وبقيت م المطاريد ! كل يوم نكتر ونقوى .. وبقينا جيش كبير كنا نسقط ع البلد زي الصقور . عيني عينك بالسلاح عز ضهر ... واللي ناخده من عنين الباشا .. نديه للأهلي .. قولي دوخنا الحكومة والحكومة كلها ف ايد الإنجليز . فلست قدامنا مده .. بس رجعت غلبتنا برضه باللعبى الثديمة ... بالخوانة ... بغازية ..) .. [42]

ومن الجدير بالذكر أن هذا التلخيص لموضوع (موال أدهم الشرقاوي) .. [43] قد ورد على لسان (الكهل) الذي يروي لنعيمة أن موضوع مقتل حين أخف وطأة من موضوع الآخرين ويضرب لها مثالا على ذلك من حياته الخاصة، مؤكدًا أن غدر السلطة وخيانة صاحبه هما اللذان أدى به إلى دخوله السجن، لقد تعرض الكهل في شبابه لقهر السلطة وغدرها وخيانة الأصحاب، وهو أحد الخيوط التي يحتوي عليها نسيج المسرحية؛ ليؤكد بذلك المؤلف على إحدى الأفكار المهمة

المطروحة في أكثر من جزء من أجزاء المسرحية. وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا التلخيص لموضوع موال أدهم الشرقاوي هي: (التأكيد على أفكار مهمة في المسرحية) وهي أفكارك القهر، والغدر، والخيانة. حيث يبرهن الراعي لنعيمة أن القهر ليس واقعًا عليها فقط، وإما هم أمر عام يعاني منه آخرون.

2- موال حسن ونعيمة:

(لو كنت أعرف بأن الوعد متداري!

والله يا عالم ما كنت خرجت من داري!) ... [44]

استمد المؤلف – نجيب سرور – هذين البيتين من در الموال الأصلي المعروف باسم حسن ونعيمة – انظر نماذج الموال في الباب الأول – حيث يردان في مفتتح حديث (نعيمة) للحوريات اللاتي يطلبن منها أن تقص على أسماعهن موضوع مقتل حسن. وفي هذين البيتين تعرض نعيمة مدى الندم والحسرة لخروجها إلى بلدة حسن بعد هروبها من كفرها. ومن شأن هذا أن يثير في أذهان الجمهور سؤالاً حول السبب الذي دعا نعيمة إلى هذا الندم.

وعلى أساس هذا تكون الوظيفة الدرامية لهذين البيتين هي: (إثارة التشويق لدى المتفرج)، وهو الأمر الذي يتم الإجابة عنه دراميًا من خلال أحداث المسرحية. وعن علاقة الحدث الدرامي بأحداث عنه الموال القصصي الشعبي المعروف باسم ك (موال حسن ونعيمة). فيمكن إ]جازها على النحو التالي:

(أ) حبكة الموال القصصي (الجزء المستلهم):

1- حب نعيمة لحسن، ورغبة في الزواج من نعيمة.

2- وصول حسن إلى بيت والد نعيمة وتقدمه لخطبتها.

3- رفض الوالد طلب حسن بحجة أنه "مغنواتي".

4- حزن حسن الشديد على صد والد نعيمة له واعتراضه عليه بعلاً لابنته.

5- حسن يتفق مع نعيمة ويهربان إلى بلدة حسن بمعاونة بعض الأصدقاء.

6- بعض ألي الكفر (!) يقنعون والد نعيمة بالذهاب إلى حسن والقصاص منه لضياع شرفه.

7- وصول والد نعيمة إلى بلدة حسن، وترحيب حسن له.

8- الوالد يتأكد من أن ابنته نعيمة ما زالت عذراء.

9- حسن يطلب من والد نعيمة الإسراع بالزواج، وموافقة الوالد شريطة أن يتم ذلك فيكفر نعيمة بعد أسبوع.

10-نعيمة تطلب من حسن ألا يأتي لطلب يدها لإحساسها بغدر أبيها بحسن.

11-والد نعيمة يتفق مع كل من حنة وحنين على إحضارهما لحسن إلى كفر نعيمة.

12- الإخوان -حنة وحنين -يقنعان حسن بالعودة معهم لإحياء حفل زواج.

13-يصل الإخوان ومعهم حسن وحده إلى كفر نعيمة.

14-الإخوان يلوما حسن لأنه لطخ شرف البلدة وقتلهما إياه.

15-نعيمة تخفي رأس حسن في رقائق من الحرير وتخبر الأخوين أنها تخلصت منها.

هذا هو الجزء الذي اعتمد عليه المؤلف في صياغة بعض أجزاء المسرحية ، ومن خلال عرض الجزء الحدثي الخاص بهذا الموضوع تتجلى نقاط التشابه والخلاف بين الأصل الشعبي والمعالجة الفنية، ويمكن إيجاز الموالية على الوجه التالي:

(ب) حبكة المسرحية: (الجزء الذي يستخدم فيه بعض أحداث الموال)

1-حب نعيمة لحسن ، ورغبة حسن في الزواج من نعيمة.

2-طلب حسن يد نعيمة من أبيها.

3-رفض الوالد طلب حسن بأمر من العمدة ، وذلك لسخرية أغاني حسن من أفعال العمدة.

4-علم نعيمة بمرض حسن من خلال غجرية أرسلها لها حسن .

5-نعيمة تهرب من كفرها إلى بلدة حسن بمعاونة الغجرية .

6-ضيق العمدة من هرب نعيمة وأمرها لوالدها بأن يذهب لإحضارها.

7-وصول والد نعيمة إلى بلدة حسن وترحيب حسن له

8-الوالد يتأكد من أن ابنته نعيمة ما زالت عذراء.

9-والد نعيمة يعد حسن بقبوله الزواج إذا ما جاء إلى كفرها وطلب يدها منه.

10-نعيمة تطلب من حسن ألا يأتي لطلب يدها لإحساسها بغدر العمدة لحسن.

11-وصول حسن-بنفسه -إلى كفر نعيمة في الميعاد الذي حدده له أبوها.

12–إرسال العمدة بعض الخفر وذبحهم حسن في إحدى الديار التابعة للعمدة.

13–نعيمة تخفي رأس حسن بعد أن وضعتها في رقائق من الحرير.

يتضح من خلال المقارنة بين الحبكتين السابق ذكرهما أن المؤلف لم يغير إلا في مفردة حديثة واحدة، وهي إبدال حنة وحنين في الموال الأصلي–انظر نموذج الموال في الباب الأول–بشخصية العمدة وبعض أتباعه –انظر تحليل المسرحية.

والسبب الذي دعا المؤلف إلى إحداث هذا التغير هو اهتمامه بالتأكيد على وجود السلطة القاهرة ، المتمثلة في العمدة في بداية المسرحية ، ثم شخصية الملك نفسه بعد ذلك . ومن خلال تحليل المسرحية ، يتضح أن المؤلف قد أورد هذا الجزء المستلهم من(موال حسن ونعيمة) في أسلوب سردي على لسان نعيمة ، حيث يمثل هذا الجزء ماضي نعيمة ، ويقوم بوظيفة درامية هامة هي: (تبرير الرغبة الدرامية للشخصية)، وهو تبرير رغبة نعيمة في البحث عن جثة نعيمة في الحدث المسرحي كله. هذا بجانب قيام هذا الجزء بوظيفة درامية من الأهمية بمكان أن نورد ذكرها وهي (عرض فكرة ما) إذ أن هذا الجزء يعرض فكرة الغدر في الوقت الذي يلاحق فيه المؤلف هذا الجزء بموضوعات متنوعة للتأكيد على هذه الفكرة.

يتضح من خلال هذه الدراسة التي عنيت بالتوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في مسرحية (منين أجيب ناس) أن المؤلف قد استخدم عدة أنواع من الأغنية الشعبية وقد عدد من توظيفها دراميا ويمكن إجمال ذلك على الوجه الآتي:

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية:

استلهم المؤلف موضوعين أساسيين هما:

(أ)أغاني لعب الأطفال.(ب)أغاني العديد.

وقد أدت هذه الأغاني عدة وظائف درامية هي:

1–تلخيص الفكرة المعبر عنها من خلال الموقف الدرامي لتأكيدها.

2–الكشف عن الواقع النفسي للشخصية .

3–التمهيد لموقف درامي تال.

ثانيا : الموال:

استخدم المؤلف شكلين من أشكال الموال غير القصصي وهما (الموال البغدادي)والموال الأعرج). وقد قام هذا النوع من المواويل بعدة وظائف درامية هي:

1-طرح فكرة ما.

2-كسر حدة وحدة الإيقاع.

3-التمهيد لموقف درامي تال.

4-التأكيد على فكرة ما.

هذا إلى جانب استلهام المؤلف لموضوعين من موضوعات الموال القصصي وهما عن (موال أدهم الشرقاوي) و (موال حسن ونعيمة)، وقد أفادت المسرحية من كليهما ، لقيامهما بعدة وظائف هي:

1-التعبير عن رغبة الشخصية .

2-التأكيد على أفكار هامة في المسرحية .

3-تبرير الرغبة الدرامية للشخصية .

4-عرض فكرة ما.

5-إثارة التشويق لدى المتفرج.

وبهذا يتضح أن الأغاني المستخدمة في مسرحية (منين أجيب ناس) قد أدت دورا دراميا وأضافت إلى معطيات الحدث كما أوضحت بعض متعلقاته.

(2)التوظيف الدرامي لأسطورة "إيزيس وأوزوريس" في المسرحية:

(منين أجيب ناس)

أورد المؤلف عدة إشارات صريحة من خلال حوار بعض الشخصيات يؤكد فيه اقتران شخصية (نعيمة) بشخصية (إيزيس)الفرعونية ويتضح ذلك من خلال قول إحدى الساحرات في معرض حديثها عن نعيمة:

(دانا حتى أعرفها من قبلك يا دنيا

أيوه...من قبل الهرم..كنا أسرى عندهم)...[45]

وقولها في موضوع آخر:

(بحلقوا في النار وشوفوا..تلاقوها هيه هيه..

هيه..هيه..إيزيس)...[46]

كما تربط الساحرة بين شخصية (حسن) وبين شخصية (حورس) في قولها:

(دققوا ف كلمة (عريس)...فيها ريحة من

(حورس)..).. ..[47]

وبهذا يتضح ملمح أسطورة "إيزيس وأوزوريس" في المسرحية وهذا يؤكد اعتماد الكاتب عليها كإحدى المصادر التي لجأ إليها عند تأليف المسرحية . وعلى أساس هذا وجب علينا أن نعرض للجزء الخاص برحلة نعيمة في المسرحية لمقارنته بالأصل الأسطوري لموضوع "إيزيس وأوزوريس".

أولا: رحلة نعيمة:

تعرضنا عند تحليل المسرحية –انظر تحليل المسرحية –إلى الرحلة التي قامت بها نعيمة من أقصى الصعيد ، حتى الإسكندرية وهي رحلة البحث عن جثة محبوبها (حسن المغنواتي) التي تحرشت به السلطة ظلما وقتلته غيلة ، كي يكف لسان الحق عن النطق بمساوئ السلطة وكشفها على حقيقتها أمام الناس . وقد ارتحلت نعيمة في حدود جغرافية مصرية حاملة معها رأس محبوبها التي تعبر –كما قلنا عند تحليل المسرحية– عن التعبير عن الوعي عبر الكلمات ، وحين تحبط نعيمة من تنفيذ رغبتها الدرامية في العثور على جثة حسن–التي تعبر عن قوة الفعلية–لا تتوان عن دفنها . وبذلك استطاع المؤلف طرح فكرة المسرحية الأساسية التي تعني عدم جدوى التعبير عن الوعي عبر الكلمات.

هذا عن رحلة نعيمة ولا يبقى لنا إلا أن نستعرض رحلة (إيزيس) لنفرق بين الرحلتين من حيث مفردات الموضوع ومن حيث الرغبة وتفسير كل منهما.

ثانيا: رحلة إيزيس:

من الملاحظ أن المؤلف قد استمد من موضوع أسطورة "إيزيس وأوزوريس"ذلك الجزء الذي يعنت برحلة إيزيس الثانية في البحث عن أشلاء أوزوريس بعد أن عثر عليها (ست) وقطعها أربا – انظر الجزء رقم (7) في نموذج الأسطورة في الباب الأول–وهي رحلة تستهدف منها إيزيس تجميع أشلاء جسد زوجها كي تبعثه إلى الحياة مرة أخرى . وقد أكدت الأسطورة أن هذه الرحلة امتدت من صعيد مصر حتى الشام (سوريا) وكانت العقبة التي تحول دون تنفيذ مأربها عيون (ست) المنتشرة

في كل مكان . وقد تم تحقيق رغبة إيزيس في نهاية الرحلة بمساعدة الإله (رع) حيث عثرت على الجثة وأحيت زوجها مرة ثانية. ليصبح ملكا على عالم الموتى.

المقارنة بين الرحلتين:

من خلال عرض موجز الرحلتين يتضح أن بينهما عدة فروق يمكن إجمالها على النحو التالي:

1-إن حدود الرحلة الجغرافي يختلف بين العملين ، فبينما نجد (نعيمة) تجوب أرجاء مصر بحثا عن جثة حسن نجد (إيزيس)تصل في رحلتها إلى الشام.

2-أن رغبة (نعيمة)في العثور على جثة (حسن) لم تتحقق بينما تتحقق رغبة (إيزيس) في إيجاد جثة زوجها وإحيائها.

3-أن هدف رغبة (نعيمة)هو دفن جثة (حسن)، بينما تهدف رغبة (إيزيس)إلى إحياء زوجها(أوزوريس).

4-أن نهاية رحلة كل منهما قد أفادت صاحبتها، فبينما نرى (نعيمة) قد أخفت في تحقيق رغبتها الدرامية إلا أنها قد حظيت بدائرة وعي لم تحظ بها من قبل، وقد أفادت (إيزيس) من رحلتها بتحقيق رغبتها.

5-أن العقبة التي تقف ضد تحقيق رغبة(نعيمة) هي السلطة المتمثلة في العمدة بينما نجدها(ست) في الأسطورة .

ويرى الباحث أن هذا الاختلاف بين مفردات الأصل الأسطوري الخاص برحلة إيزيس الثانية ومفردات الحدث الدرامي في المسرحية قد أفاد من الناحية الدرامية ويتضح ذلك على الوجه التالي:

1-أن تحديد جغرافية مكان الحدث الدرامي في حدود مصر، من شأنه أن يحدد جغرافية القهر التي عني بطرحها المؤلف طوال المسرحية.

2-أن عدم تحقيق رغبة نعيمة من شأنه أن يحدد الفكرة الأساسية التي عني بها المؤلف ، من أن الكلمة الواعية لن تفيد لردع القوة القاهرة المتمثلة في السلطة .خاصة وأن الجسد –الذي تبحث عنه نعيمة –يمثل القوة البدنية وقد أكد المؤلف قهر السلطة لمختلف الفئات وبالتالي خلو طبقات الشعب من مثل هذه القوة.

3–أن هدف رغبة نعيمة هو دفن جثة حسن وقد أورد المؤلف تبريرا دراميا لهذا الهدف على لسان نعيمة حيث تقول:

(قلت مش ها يقوم حسن يوم القيامة ..زي كل الناس يقابل ربنا

يبقى لازم جتته تندفن ومعاها راسه!)...(48)

وهو هدف يتفق ومقتضيات العصر الحالي العقائدية.

4–أن العلاقة الأساسية الممثلة لطرفي الصراع تبدو –في هذه المسرحية –بين الحاكم والمحكوم، وقد مثل المؤلف السلطة الحاكمة في شخصية (العمدة) التي لا تظهر لنا مرئية على خشبة المسرح وإنما نعرف عنها بعض المعلومات من خلال نعيمة . ولهذا فإنه ليس من الأهمية بمكان أن يأتي المؤلف بشخصية (ست) في حدث درامي اعتمد في مبرر وجوده على أحداث ماضية–ماضي نعيمة –ارتبطت بعلاقة العمدة بمأساة نعيمة. ولما اعتمد المؤلف على علاقة الحاكم بالمحكوم فلا حاجة إذن لاستلهام شخصية (ست)التي تعبر عن الشقيق الشرير.

وقد أورد المؤلف –في مسرحيته –عدة أسباب تدعو إلى تمثيل العمدة للشخصية الضدية –انظر تحليل المسرحية –ليشكل العقبة الأساسية أمام تحقيق رغبة نعيمة الدرامية .

وبهذا يتضح أن التعديلات التي أجراها المؤلف على الموضوع الأسطوري المستلهم هي تعديلات موضوعية ارتبطت جميعها ببناء المسرحية وفكرها.

وإذا تساءلنا عن الوظيفة الدرامية التي يؤديها الجزء المستلهم من أسطورة ..(إيزيس وأوزوريس) المتمثل في رحلة البحث ، وجدنا الإجابة واضحة من خلال المسرحية ذاتها:

أن رحلة نعيمة في البحث عن جثة حبيبها(حسن المغنواتي) تشكل–كما قلنا في تحليل المسرحية–رحلة تستقي منها نعيمة الوعي من خلال مفردات هذا الواقع. لقد ظنت منذ البداية أن القهر واقع عليها وحدها، وأن القضية فردية. ولكنها أدركت من خلال استقرائها لمعطيات الواقع القاهر أن القضية قضية جماعية ، وأن القهر يقع على جميع فئات الوطن.

ولهذا لا تتوانى عن دفن رأس حسن ، خاصة وأن جثته قد ألقت –بيد السلطة–في البحر الكبير.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لفكرة (رحلة البحث) المستلهمة من الأسطورة هي☹قالب تكنيكي الغرض منه طرح الفكرة الأساسية للمسرحية) وقد برر المؤلف هذه الرحلة من خلال قص نعيمة لماضيها تبريرا دراميا وافيا.

الحواشي

1- نجيب سرور .منين أجيب ناس- (القاهرة : دار الثقافة الجديدة، 1976).. ص.21

2- المصدر السابق . ص.18

3- المصدر السابق . ص.18

4- المصدر السابق . ص.19

5- المصدر السابق . ص.27

6- المصدر السابق . ص.27

7- المصدر السابق . ص.27

8- المصدر السابق . ص.31

9- المصدر السابق . ص.23

10- المصدر السابق . ص21

11- المصدر السابق . ص.23

12- المصدر السابق . ص.55

13- المصدر السابق . ص40

14- المصدر السابق . ص.123

15- المصدر السابق . ص.41

16- المصدر السابق . ص.35

17- المصدر السابق . ص.50

18- المصدر السابق . ص.56

19- المصدر السابق . ص.71

20- المصدر السابق . ص.125

21- المصدر السابق . ص.120

22- المصدر السابق . ص16.

23- المصدر السابق . ص17.

24- المصدر السابق . ص18.

25- المصدر السابق . ص27.

26- المصدر السابق . ص30.

27- المصدر السابق . ص33.

28- المصدر السابق. ص37.

29- المصدر السابق. ص41.

30- المصدر السابق. ص45.

31- المصدر السابق. ص46.

32- المصدر السابق. ص47.

33- المصدر السابق. ص45.

34- المصدر السابق. ص77.

35- المصدر السابق. ص72.

36- المصدر السابق. ص44.

37- المصدر السابق. ص41.

38- المصدر السابق. ص56.

39- المصدر السابق. ص67.

40- المصدر السابق. ص80.

41- المصدر السابق. ص16.

42- المصدر السابق. ص64، 65.

43- انظر د. أحمد علي مرسي. الأغنية الشعبية: مدخل إلى دراستها. (القاهرة: دار المعارف، 1983). ص291.

44- نجيب سرور. مصدر سابق. ص17.

45- المصدر السابق. ص85.

46- المصدر السابق. ص86.

47- المصدر السابق. ص88.

48- المصدر السابق. ص23.

الخاتمة

نستخلص من هذه الدراسة أن نجيب سرور قد استخدم عدة أشكال من الأدب الشعبي في أعماله: (ياسين وبهية) و (آه يا ليل يا قمر) و (قولوا لعين الشمس) و(منين أجيب ناس). وتتحدد هذه الأشكال في كل من (الأغنية الشعبية) و(المثل الشعبي) و (الأسطورة). وفيما يلي رصد النتائج التي توصلت إليها الدراسة لأنواع كل شكل من هذه الأشكال – على حدة – وكيفية استخدامها والوظائف الدرامية التي أدتها..

أولاً: المثل الشعبي:

استلهم المؤلف – في معظم الأمثال الشعبية المستخدمة في مسرحه – تلك الأمثال الشعبية التي تعنى بموضوعات الزراعة في الثلاثية:

(ياسين وبهية) و (آه يا ليل يا قمر) و (قولوا لعين الشمس).

كما استخدم أمثالاً متنوعة الموضوعات في مسرحيته: (منين أجيب ناس).

وقد وردت هذه الأمثال الشعبية على ألسنة الشخصيات الدرامية، كما وردت على ألسنة كل من الكورس والراوي.

وقد أدت هذه الأمثال الشعبية عدة وظائف درامية، يمكن إجمالها على النحو التالي:

1- التمهيد لأحداث درامية تالية.

2- تفسير الموقف الدرامي.

3- تفسير أحداث درامية تالية.

4- التأكيد على الفكرة العامة للموقف الدرامي من خلال استخلاصها.

5- التأكيد على الفكرة العامة للمسرحية.

6- الكشف عن الرغبات الدرامية للشخصيات.

7- التعبير عن أفكار الشخصية.

8- وسيلة لإقناع إحدى الشخصيات بفكرة ما.

9- تعليل سلوك الشخصية.

10- توضيح العلاقات بين الشخصيات.

11- مصدر من مصادر الإضحاك، وبالتالي القيام بعملية الترويح الهزلي.

12- التنوع في الإيقاع، من خلال كسر حدة إيقاع التفعيلة الثابت طوال حوار المسرحية.

ثانيًا: الأغاني الشعبية:

استلهم المؤلف أنواعاً مختلفة للأغاني الشعبية؛ لتكون جزءًا من أجزاء النسيج الدرامي لأعماله المسرحية. وهذه الأغاني هي:

(أ)أغاني المناسبات الاجتماعية:

وقد تنوعت موضوعاتها في مسرح نجيب سرور لتشمل أغاني (الزواج) و(المهد) و(لعب الأطفال) و(العديد).

(ب)أغاني العمل:

وقد استمد المؤلف وعين أساسيين من الموال هما:

1-الموال غير القصصي:

وقد اشتمل على شكلين هما: (الموال البغدادي) و(الموال الأعرج).

2-الموال القصصي:

ومنه استمد المؤلف موضوعين أساسيين هما: (موال ياسين وبهية) المستلهمة بعض أجزائه في الثلاثية. (وموال حسن ونعيمة) المستخدم في صياغة مسرحية (منين أجيب ناس).

هذا وقد وردت هذه الأغاني على ألسنة بعض الشخصيات في مسرح المؤلف، كما وردت على ألسنة كل من الكورس والراوي. وقد أدت هذه الأغاني عدة وظائف درامية هي:

1- التمهيد للحدث الرئيسي للمسرحية.

2- التمهيد لبناء خط حدثي جديد فرعي.

3- تلخيص الموقف الدرامي وبالتالي التأكيد على الفكرة المطروحة من خلاله.

4- دحض فكرة ما.

5- طرح ملامح الشخصية أو التأكيد على إحداها.

6- توضيح بعض مفردات الحدث الدرامي من خلال الكشف عن ماضي الشخصيات.

7- الكشف عن الواقع النفسي للشخصيات.

8- تبرير الرغبات الدرامية للشخصيات.

9- خلق جو نفس عام يؤكد اللون المسرحي المأسوى.

10- خلق الإحساس بواقعية ما يراه المتفرج.

11- استثارة وجدان المتفرج، وهذا يؤدي إلى تعاطفه مع إحدى الشخصيات.

12- إثارة عنصر التشويق لدى المتفرج.

13- إحدى الوسائل التكنيكية للنقلات الزمنية والحدثية.

14- التنوع في الإيقاع؛ وذلك بكسر حدة وحدة التفعيلة الثابتة طوال المسرحية بتفعيلة لحظية جديدة.

ثالثًا: الأسطورة:

استمد المؤلف فكرة رحلة (نعيمة) في مسرحية (منين أجيب ناس) من الجزء الذي يمثل رحلة (إيزيس) الثانية من أسطورة (إيزيس وأوزوريس) التي تنمي إلى نوع (الأسطورة الطقوسية). وهي تجسيد – في المسرحية – الهيكل العام لحدث المسرحية الدرامي. وقد تم توظيف هذا الجزء من الأسطورة توظيفًا دراميًا كقالب تكنيكي الغرض منه طرح الفكرة الأساسية للمسرحية.

* * *

وبهذا يتضح أن نجيب سرور قد نوع من استخدمه لبعض أشكال الأدب الشعبي من (أمثال شعبية) و (أغاني شعبية) و (أسطورة) المستخدمة في مسرحه؛ لتشكل أحد خيوط النسيج الدرامي العام. وقد أدت هذه الأشكال بأنواعها وأشكالها المختلفة – في مسرحه – العديد من الوظائف الدرامية التي عبرت بصور مختلفة عن الأفكار والشخصيات والحدث خير تعبير.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1- نجيب سرور. ياسين وبهية . (القاهرة: مكتبة مدبولي).

2- نجيب سرور. آه يا ليل يا قمر. (القاهرة: مكتبة مدبولي 1980).

3- نجيب سرور. قولوا لعين الشمس. (القاهرة مكتبة مدبولي).

4- نجيب سرور. منين أجيب ناس. (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، 1976).

ثانيًا: المراجع:

(أ) الكتب العربية:

1- د. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. (القاهرة: دار الشعب) .

2- د. أحمد علي مرسي. الأغنية الشعبية: **مدخل إلى دراستها** (القاهرة: دار المعارف، 1983).

3- بهيجة صدقي رشيد. أغاني مصرية شعبية (القاهرة: 1958).

4- د. عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبي. (القاهرة: المركز الثقافي الجامعين 1980).

5- فوزي العنيتل: الفلوكلور ما هو: **دراسات في التراث الشعبي**، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1977).

6- فوزي العنتيل – بين الفولكلور والثقافة الشعبية. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978) .

7- محمد صفوت. الأمثال الشعبية. (القاهرة: مكتبة مصر، 1978).

8- د. مجدي وهبة . معجم مصلحات الأدب. (بيروت: مكتبة لبنان، 1974).

9- د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، (القاهرة: دار نهضة مصر، 1974).

10- نجيب سرور. حوار في المسرح. (القاهرة ك الأنجلو المصرية، 1969).

(ب)الكتب المترجمة

11- ألكسندر هجرتي كراب. علم الفولكلور. ترجمة رشدي صالح. (القاهرة: دار الكتاب العربي).

(جـ)الدوريات:

12- د. أحمد كمال زكي. الأساطير . المكتبة الثقافية.(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985).

13- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. المكتبة الثقافية. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970).

14- أكرم ضياء العمري. التراث والمعاصرة. كتاب الأمة. رقم (10). ط(2). (قطر: المحاكم الشرعية والشئون الدينية، 1985).

15- السيد حافظ الأسود. التراث الشفاهي ودراسة الشخصية القومية . في مجلة: **عالم الفكر. مج (16)** . العدد الأول. (الكويت: وزارة الثقافة والإعلام، 1985).

16- رشدي صالح. دراسة في علم الفلولكلور. في مجلة : المجلة. رقم (27).(القاهرة: 1959).

17- د. عبد الحميد يونس. الحكاية الشعبية. **المكتبة الثقافية.** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985).

18- عبد السلام هارون: التراث العربي، **كتابك**، عدد 35، (القاهرة: دار المعارف، 1978).

19- كامل مصطفى الشيبي: الأدب الشعبي: مفهومه وخصائصه، في مجلة : **التراث الشعبي**، العدد الثالث، (العراق: وزارة الثقافة، 1985).

20- محمد إبراهيم أبو سنة. فلسفة المثل الشعبي. **المكتبة الثقافية.** عدد 381 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984).

21- محمد قنديل البلقلي. الأمثال الشعبية. **كتابك**. عدد 44 (القاهرة: دار المعارف، 1978).

فهرس الكتاب